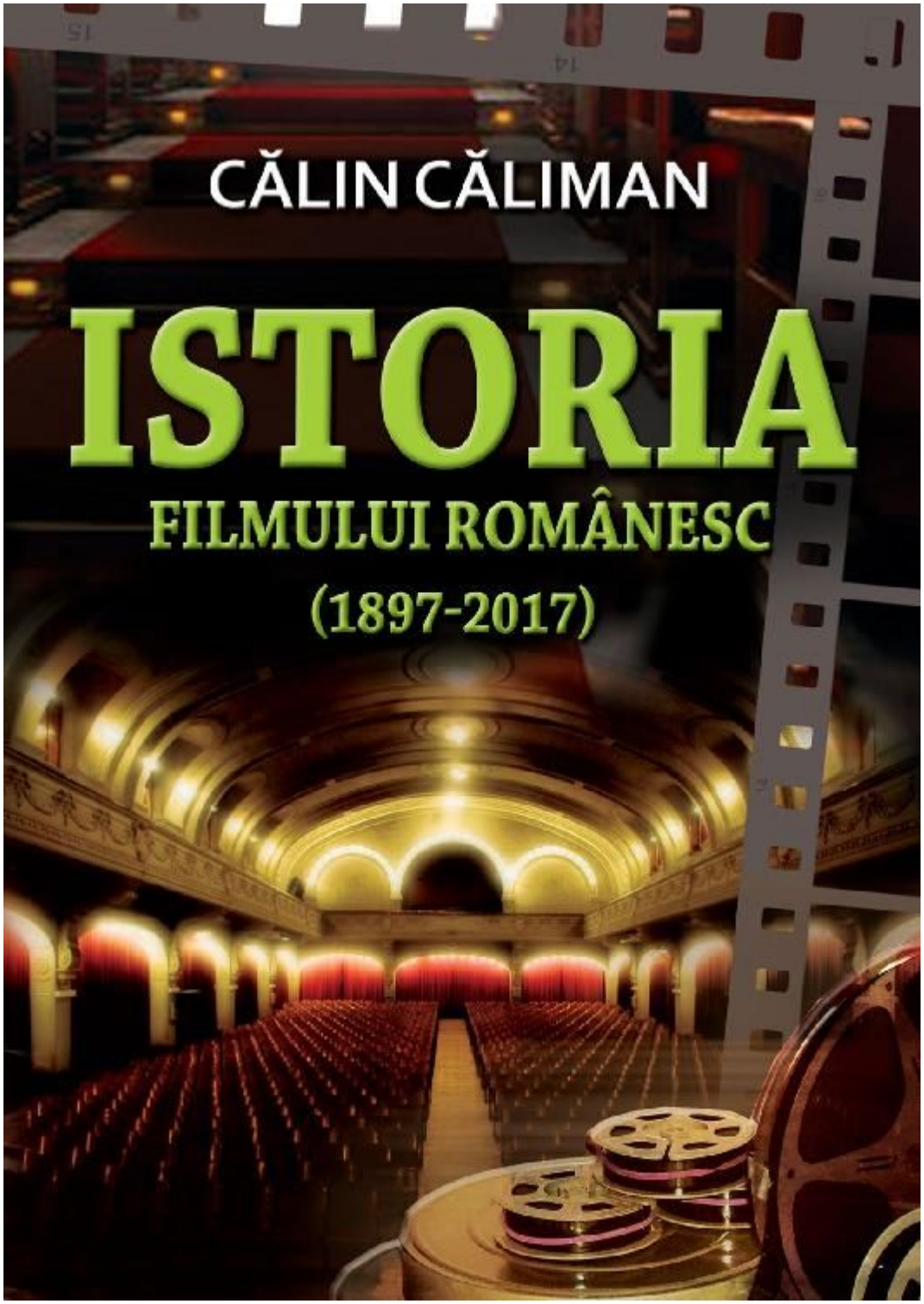

CĂLIN CĂLIMAN
ISTORIA
FILMULUI ROMÂNESC
(1897-2017)

Călin C**ă**liman

Istoria filmului românesc
(1897-2017)

EDITURA EUROPRESS
2017

Colecția: Dicționare & Enciclopedii

Lector: Horia V. Pătraşcu
Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu
Coperta: Florin Afloarei

Editura EuroPress Group
OP-22, CP-113, Sector 1, Bucureşti,
Cod 014780, România
Tel/Fax: 4021-2125692; 4021-3106618
E-mail: office@europressgroup.ro
http://www.europressgroup.ro

ISBN ePUB: 978-606-668-212-1
ISBN PDF: 978-606-668-211-4
ISBN Print: 978-606-8843-06-3

Copyright © 2017 EuroPress Group

Parteneri:
www.librariapentrutoti.ro

www.bibliotecaeuropeana.ro
www.ideeaeuropeana.ro
www.contemporanul.ro

Proiect editorial co-finanțat de
Administrația Fondului Cultural Național

Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright şi este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale şi se pedepseşte penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare

Lectura digitală protejează mediul

Versiune digitală realizată de elefant.ro

CĂLIN CĂLIMAN s-a născut la 17 mai 1935 în Braşov. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității Bucureşti, specializarea limba şi literatura română (1957) şi secția de teatrologie-filmologie a actualei Universități Naționale de Artă Teatrală şi Cinematografică, U.N.A.T.C. (1958). Este membru al Uniunii Cineaştilor, unde a fost, ani la rând, în Consiliul de Conducere. A publicat şi publică studii şi cronici de film în mai multe reviste din țară şi străinătate.

Cărți: *Filmul documentar românesc*, Editura Meridiane, 1967; *Jean Mihail*, Editura Meridiane, 1996; *Ion Bostan*, Editura Meridiane, 1997; *Secretul lui Saizescu sau Un surâs în plină iarnă*, Editura Crater, 1997; *Istoria filmului românesc* (1897-2000), Editura Fundației Culturale Române, 2000; *Cinci artişti ai imaginii*, Editura Reu Studio, 2009; *Ilarion Ciobanu*, Editura Artprint, 2010; *Istoria filmului românesc*

(1897-2010), Editura Contemporanul, 2011; *Al. G. Croitoru, zis şi mister Keystone*, Editura Betta, 2016.

Premii: Uniunea Cineaştilor: Premiul pentru critică cinematografică (1985), „pentru îndelunga sa activitate în promovarea filmului românesc"; Premiul pentru carte de film: „Istoria filmului românesc, 1897-2010" (2011); Asociația Criticilor şi Filmologilor: Premiul pentru carte de film, „Istoria filmului românesc, 1897-2000" (2001).

Ilustrațiile volumului parvin din arhiva fotografică personală, din fototeca revistei „Contemporanul", din fototeca Arhivei Naționale de Filme. Mulțumesc călduros directorului Arhivei Naționale de Filme, prof.dr. Anca Mitran pentru materialul documentar pus la dispoziție.

Mulțumiri tuturor colegilor de breaslă ale căror judecăți de valoare privind filmul românesc sunt incluse în prezentul compendiu. Toată gratitudinea criticului literar Daniel Cristea-Enache, redactorul primei ediții a lucrării, fără de care această istorie nu s-ar fi născut. Mulțumesc criticului şi eseistului Radu Cosaşu, care a scris următoarele pe prima ediție a cărții mele: „Am văzut cu Călin Căliman multe, multe filme româneşti, ne-am luat de cap pentru nu ştiu câte, am râs împreună la atâtea şi atâtea prostii, am tremurat pentru soarta celor hărăzite, mai presus de toate ne-am găsit împreună în vorba aceea a lui Perpessicius «în orice naufragiu, creatorul trebuie să caute o perlă», încât pot scrie că am suficiente motive pentru ca istoria lui să fie binevenită în cinemateca mea personală." Mulțumesc istoricului de film B.T.Rîpeanu pentru materialele documentare puse la dispoziție.

Toată recunoştința mea Editurii Fundația Culturală Ideea Europeană, editorilor Aura Christi & Andrei Potlog, întregii „echipe" editoriale, care au contribuit decisiv la elaborarea şi publicarea ediției a doua a „Istoriei filmului românesc" şi a ediției actuale.

Mulțumesc din inimă criticului de film Dana Duma, fără sprijinul şi înțelegerea căreia acest volum nu ar fi fost finalizat.

ARGUMENT

120 de ani de film românesc

Lucrarea de față, aflată la ediția a treia, nu apare pe teritorii virane. Dimpotrivă. De ani şi ani de zile, cercetători de la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române şi ai Arhivei Naționale de Filme, reputați istorici de film şi tineri filmologi în curs de afirmare, şi-au unit eforturile pentru realizarea unei cât mai complete şi cât mai ştiințifice istorii a filmului românesc. Încă din anul 1970 erau tipărite primele două volume dintr-o vastă lucrare de pionierat, Producția cinematografică din România, 1897-1970. Filmografie adnotată, *o lucrare sistematizată în trei părți (I.* Cinematograful mut – *1897-1930; II.* Cinematograful sonor până la naționalizare – *1930-1948; III.* Cinematograful sonor după naționalizare – *1949-1970), şi programată să apară în câteva zeci de volume. Şapte dintre aceste volume au şi apărut încă în veacul trecut: I/I –* Cinematograful mut (1897-1930). Filmul de nonficțiune *de I. Cantacuzino şi B.T. Rîpeanu (1970); 1/2* Cinematograful mut (1897-1930). Filmul de ficțiune *de I. Cantacuzino şi B.T. Rîpeanu (1970); II/I A* – Cinematograful sonor (1930-

1948). Filmul de nonficțiune. Filmul documentar si publicitar *(1927-1948) de B.T. Rîpeanu (1975); II/I B/partea I* – Cinematograful sonor (1930-1948). Filmul de nonficțiune. Jurnalul de actualități (*1930-1941) de Dan Mateescu (1976); II/I B/ partea a II-a* – Cinematograful sonor (1930-1948). Filmul de nonficțiune. Jurnalul de actualități *(1942-1944) de Dan Mateescu (1976); II/I C* – Cinematograful sonor (1930-1948). Filmul de nonficțiune. Jurnalul de actualități *(1944-1948) de Georgeta Davidescu (1977); II/2* – Cinematograful sonor (1930-1948). Filmul de ficțiune, *de Ion Cantacuzino, lucrare completată de Theodor Leontescu, Alina Predescu şi Dinu-Ioan Nicula, sub redacția lui Mihai Tolu (1998). Acest ultim volum – început de neobositul şi generosul istoric, critic şi estetician al filmului românesc, dr. Ion Cantacuzino încă din 1971 – încheia, la data publicării primei ediții a Istoriei mele, lista aparițiilor, dar cercetătorii Arhivei Naționale de Filme pregătesc, s-au arătat preocupați, între timp* şi *de partea a treia a amplei lucrări de sinteză, cea consacrată anilor 1949-1970 (programată pe cel puțin opt volume).* În *plus, o* Scurtă istorie a filmului românesc *a scris şi Manuela Cernat (Editura ştiințifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1982), iar câteva volume de cercetare istorică a publicat şi Valerian Sava (primul la Editura Meridiane, 1999). În anul 2004 a apărut şi volumul prim al cercetării filmografice întreprinse de B.T.R*îpeanu Filmat în România*, consacrat perioadei 1911-1969. Precedente, aşadar, există . Volumul de față – utilizând, desigur, documentația unora dintre cercetătorii de până acum* – îşi propune, în spațiul dat, o istorie selectivă *a cinematografiei naționale, de la începuturile sale – situate încă în veacul al XIX-lea,cu primele „vederi româneşti"filmate* în 1897 – până *în prezentul imediat (când se împlinesc 120 de ani de film românesc).*

Cea mai tânără dintre arte, la acest hotar de vremi, a acumulat – şi în spații româneşti – mai bine de un veac de existență şi se pregăteşte pentru veacurile viitoare. Din bogata documentație avută la îndemână, am selectat, aşadar, nu numai din considerente formale (fiind imposibil de „strâns", între coperțile unei asemenea cărți, documentația a zeci şi zeci de volume), ci, în primul rând, din considerente de fond, cele mai importante evenimente şi momente petrecute pe spirala evolutivă, cu urcuşuri şi coborâşuri, cu lumini şi umbre, a filmului românesc. Am utilizat cu precădere fişele propriului meu curs de istoria filmului – pe care l-am susținut, la sfârşitul anilor '60, la Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică şi pe care l-am susținut, ulterior, mai bine de două decenii, la diferite universități de stat sau particulare, la Facultatea de Arte „Geo Saizescu" din Universitatea „Hyperion", la Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografică, la Universitatea europeană „Columna" –, precum şi studii, articole, cronici de film apărute cu precădere în revista „Contemporanul" (majoritatea filmelor româneşti din ultimele cinci-şase decenii trecând şi prin cronicile mele din acest ex-hebdomadar, sau actualmente mensual). Față de cercetările anterioare – unele de „uz intern „ – am încercat, prin modul de abordare al filmelor din palmaresul cinematografiei naționale, să mă adresez nu numai cineaştilor şi, în genere, specialiştilor din lumea artei a şaptea, am căutat să captez interesul unui public cât mai larg de cinefili, ducând istoria filmului românesc, la propriu, cât mai aproape de spectatorii de ieri, de spectatorii de azi şi – de ce nu? – de spectatorii de mâine. Pentru cursivitatea lecturii am simplificat aparatul critic al lucrării, incluzând în textul propriu-zis trimiterile bibliografice, păstrând în final doar lista volumelor

consultate. Față de lucrările anterioare – în afara istoriilor menționate, volume memorialistice, lucrări de sinteză, monografii, istorii „parțiale" etc. care se opresc, în cel mai bun caz, la anii '70 sau '80 – am ținut să aduc cercetarea cinematografică la zi.

AUTORUL

P.S. (pentru ediția actuală). Din mai multe motive, o ediție a treia a volumului „Istoria filmului românesc" mi se pare binevenită, ba chiar necesară. Întâi, pentru a fi corectate câteva dintre erorile (aproape inerente) primelor două ediții, apoi pentru a reconsidera unele afirmații din edițiile anterioare, în sfârşit, pentru a aduce cercetarea istoriei filmului românesc până în prezentul imediat, mai ales fiindcă în ultimii ani s-au petrecut evenimente primordiale în spațiul cinematografiei naționale, prin apariția unor filme de o valoare ieşită din comun (precum filmul lui Cristi Puiu Sieranevada*) şi prin recunoaşteri internaționale de o intensitate fără precedent.*

ÎNCEPUTURILE CINEMATOGRAFIEI NAȚIONALE (1897-1916)

„MINUNEA SECOLULUI" LA BUCUREŞTI

Pe vremea aceea... România era în Europa! Oricât ar suspina procleții (care numesc asta „tapaj propagandistic"), primul spectacol cinematografic în România a avut loc la cinci luni fără o zi după istorica reprezentație pariziană a cinematografului Lumière din 28 decembrie 1895. Anul de naştere al cinematografului a fost foarte agitat, cu multe evenimente, iluzii şi deziluzii, în lumea precursorilor: mulți au trecut razant pe lângă glorie, unii au pierdut „primatul" cu câteva zile (ca să nu mai detaliem soarta nefericitului Louis Aimé Augustin le Prince, care, încă din 1890, a dispărut fără urmă, cu bagaj cu tot, din trenul Dijon-Paris, după ce brevetase „metoda şi aparatul pentru producerea imaginilor animate"). Încă din primele săptămâni ale anului 1895, americanul John le Roy înființa societatea „Cinematograph", organizând proiecții experimentale, apoi Raoul Sanson construia un aparat de proiecție pentru filmele kinetoscop, Woodville Latham îşi verifica, în aprilie, la New York, panopticonul, englezul Birt Acress filma, cu kineoptikonul, valurile mării la Dover, Thomas Armat şi Charles Francis Jenkins îşi puneau la punct fantascopul, italianul Filoteo Albertini breveta (în octombrie) cinetograful, în noiembrie frații Max şi Emil Skladanowsky începeau la Berlin proiecții cu bioscopul, englezul William Paul îşi construia un aparat de proiecție pentru filmele turnate cu camera sa. Dar şansa istorică a aparținut fraților Louis şi Auguste Lumière, care, nici ei, pe tot parcursul anului, n-au stat cu mâinile în sân: în februarie şi-au brevetat un aparat care servea la „obținerea şi vizionarea probelor chronofotografice", în martie au organizat prima proiecție experimentală a cinematografului lor – care încă nu se numea aşa –, cu *Ieşirea lucrătorilor de la Uzina Lumière,* după ce au rezolvat înregistrarea şi proiecția imaginilor animate cu cadența de 15 imagini pe secundă, iar în 6 mai şi-au denumit aparatul *cinematographe.* Astfel, la 28 decembrie 1895, în Salonul Indian de la „Grand Café", pe Boulevard des Capucines la numărul 14, avea loc primul

spectacol cu public, pe bază de bilete, al cinematografului Lumière: preţul unui bilet era de un franc, „reţeta” primei zile a fost de 35 de franci, deci 35 de spectatori au avut privilegiul de a asista la proiecţiile din prima zi a cinematografului, zece „filme” de câte 16-17 metri fiecare, *Ieşirea lucrătorilor de la Uzina Lumière, Cearta copiilor, Bazinul din Tuilleries, Intrarea trenului în gara La Ciotat, Regimentul, Fierarul, Partida de cărţi, Ierburi rele, Zidul, Marea.* Orice istorie îşi vrea un punct de origine: istoria cinematografului a început atunci, în subsolul de la „Grand Café”. Este interesant de subliniat „amănuntul” că, printre primii spectatori, a fost şi un oarecare Georges Méliès, directorul Teatrului „Robert Houdin” din apropiere, cel care avea să devină „părintele artei filmului”, asta în timp ce fraţii Lumière... au absentat. Ei au fost prezentaţi de tatăl lor, Antoine, drept „inventatori ai aparatului” – în ordine alfabetică –, dar nu s-a făcut nici o menţiune că Louis Lumière este autorul peliculelor în cauză. Am amintit toate filmuleţele primei seri Lumière, pentru că respectivele titluri – alături de altele, printre care „prima comedie” din istoria filmului, *Stropitorul stropit* – au rulat şi în primele spectacole cinematografice din România.

Cum spuneam, la cinci luni fără o zi după reprezentaţia pariziană, în 27 mai 1896, în clădirea ziarului „L’Indépendance Roumaine” (care se afla pe Calea Victoriei, peste drum de actualul Palat al Telefoanelor) avea loc prima *reprezentaţie high-life,* cum o numea presa, a cinematografului Lumière în România. Datorită – în primul rând – faptului că gazda primelor spectacole cinematografice bucureştene era ziarul de limbă franceză „L’Indépendance Roumaine” (hotărât lucru: România, de pe atunci, era în Europa!), deţinem destul de multe informaţii privitoare la reprezentaţiile respective. Una dintre rubricile citite ale ziarului era „Carnetul high-life”-ului semnat de Claymoor. Rubrica avea un caracter monden, îşi găseau locul în ea recepţii şi baluri, spectacolele de turneu ale unor vedete europene, autorul punctând îndeosebi detalii de ambianţă, de atmosferă, privind toaletele şi coafurile participantelor la sindrofii. Celebrul cronicar monden (care era, în realitate, Mişu Văcărescu, fiul poetului Iancu Văcărescu) a fost primul care a ţinut să salute sosirea la Bucureşti a „minunii secolului”. „Enfin il est arrivé” – notează el la sfârşitul lunii mai 1896: „în sfârşit, a sosit. Această trufanda, pe care întreg Bucureştiul se va grăbi să încerce a o degusta, a debarcat ieri dimineaţă”. O altă notă a ziarului (din 4 iunie) oferă informaţii suplimentare: aflăm că „cinematograful, această senzaţie a zilei, a fost trimis să încânte Bucureştiul” de către un celebru impresar al vremii, impresarul Adelinei Pati şi al Eleonorei Duse, Schurmann. Amânată câteva zile din pricina unor defecţiuni tehnice, reprezentaţia cinematografică de la ziarul „L’Indépendance Roumaine” i-a oferit prilejul comentatorului monden să publice, alături de reclamele pentru moda „lumii bune”, primele „cronici” cinematografice. Filmul care a stârnit cea mai mare emoţie a fost *Intrarea trenului în gara La Ciotat:* publicul era prevenit că „va vedea înaintând un tren adevărat în mărime naturală, cu locomotiva în cap, care fumegă pe coş şi zvârle scântei de foc”, ba mai mult, „e atât de real încât ai senzaţia că tu însuţi faci parte din acest tablou”. Claymoor vorbeşte despre „fotografie vie”, spectacolul îi pare un „fenomen luminos”, îl consideră o „experienţă feerică”. Nu suntem departe de cronicile franceze apărute imediat după prima reprezentaţie pariziană, despre care am aflat amănunte şi în ziarul bănăţean

„Drapelul”. „Este însăşi viaţa, este mişcarea surprinsă pe viu” – se putea citi în „Le Poste” din 30 decembrie 1895. Şi mai departe: „Fotografia a încetat să fixeze imobilitatea. Ea perpetuează imaginea mişcării. Frumuseţea invenţiei constă în noutatea şi ingeniozitatea aparatului. Când aceste aparate vor fi puse la dispoziţia publicului, când toţi vor putea fotografia fiinţele care le sunt dragi, nu numai sub forma lor imobilă, ci în mişcare, în acţiune, cu gesturile lor obişnuite, cu vorba prinsă în vârful buzelor, moartea va înceta să mai fie absolută”. „Miracolul iluziei” şi o altă iluzie, cea a „eternizării vieţii” sunt frecvent întâlnite în primele comentarii dedicate cinematografului.

Însemnările lui Claymoor îşi schimbă stilul, în pas cu atracţia tot mai largă pe care o exercită cinematograful. Iniţial, cronicarul nota, cu minuţiozitate, seară de seară, ca la un bal, numele personalităţilor prezente în sala de cinema, culoarea rochiilor purtate de doamnele „cele mai şic din înalta societate”. Cinematograful a atras, în săptămânile următoare, un public tot mai larg, după cum notează şi doctorul Ion Cantacuzino în volumul său „Momente din trecutul filmului românesc”: „Anunţat iniţial pentru o săptămână, el a fost prelungit de mai multe ori, «la cererea generală», cu preţuri tot mai scăzute: apoi a trecut pentru scurt timp în sala cea mare din clădirea de pe bulevard a «Eforiei Spitalelor civile», apoi în sala «Hugues» – peste drum de vechiul Teatru Naţional – iar după o întrerupere, pe timpul verii, şi-a reluat, în septembrie, o activitate regulată, revenind în localul ziarului «L’Indépendance Roumaine». În luna următoare îl vedem înscris în ziare la rubrica «Spectacole permanente» iar în noiembrie preţul biletelor ajunsese la 50 de bani... Atracţia mondenă se transformase repede într-un spectacol popular.” Claymoor – care, o vreme, a publicat relatări zilnice despre spectacolele cinematografice, după cum reiese şi din volumul monografic „Claymoor” scris de confratele Viorel Domenico – a trecut, la rându-i, de la cronica mondenă la notaţii despre filmele prezentate, urmând exemplul confraţilor francezi, angrenaţi în „cronici cinematografice” încă din decembrie 1895. Iată cum comentează el o altă „vedere” din „pachetul” casei Lumière, imaginile în mişcare ale ieşirii credincioşilor din Catedrala de la Nîmes: „De sub portalul templului, coboară mulţimea credincioşilor. Recunoaştem aici toate figurile: bătrâna devotată, cu cartea de rugăciuni în mână, doamna elegantă, bărbatul bigot, credinciosul fervent, tânărul curtezan care nu respectă nici măcar sfinţenia locului”. Ceea ce ar mai fi de semnalat – într-o ordine auxiliară de idei – este faptul că filmuleţele programelor cinematografice de la sfârşitul veacului al XIX-lea erau, pentru Claymoor (şi, în general, pentru publicitatea din epocă), „anonime”, comentatorul făcea abstracţie de numele realizatorului, pentru el filmuleţele erau produsele... aparatului, cum o şi spune – nu o dată – în relatările sale privitoare la „vederile” programului: „cea a sosirii trenului, care este clou-ul aparatului, a fost întreruptă de un accident al luminii electrice”. Multă vreme, efectiv, marea senzaţie a programelor a rămas *Intrarea trenului în gara La Ciotat,* cu care, zile la rând, se încheia reprezentaţia, văzută de cronicarul din epocă, îndeobşte, ca un tot unitar, cum ne-o demonstrează la un moment dat: „După o delicioasă plimbare cu barca pe lacul fermecat, ne descoperim dintr-o dată pe peronul unei gări, exact în momentul sosirii trenului”. Primele programe cuprindeau zece filmuleţe (ca la Paris). Afişul a început apoi să se modifice, cu regularitate: în fiecare seară se introducea

câte o bandă inedită, o „surpriză”, menită să întreţină viu interesul privitorilor. Când se „permanentizează”, reprezentaţiile ajung să cuprindă numai şase filme, dar numărul „şedinţelor” zilnice se măreşte, iar întreg programul ajunge să fie schimbat zilnic. „Minunea secolului” a intrat, repede, în rutină...

Istoricul francez de film Jean Mitry, în a sa „Histoire du cinéma”, referindu-se la diseminarea mondială a cinematografului Lumière, notează: „între 7 februarie 1896, ziua premierei de la Londra şi luna octombrie, cinematograful făcuse turul tuturor capitalelor, de la Madrid la Tokio, de la Roma la Sankt Petersburg, de la Stockholm la Sidney.” Memoriile publicate de primii operatori Lumière evidenţiază faptul că, imediat după prezentarea senzaţională a cinematografului la Paris, fraţii Lumière au angajat o serie de tineri pe care i-au format ca operatori (atât pentru proiecţii, cât şi pentru „luarea de vederi”), şi i-au trimis în multe dintre ţările lumii, pentru răspândirea şi exploatarea invenţiei lor. Unul dintre cei dintâi a fost Promio (probabil Albert, deşi alte surse îl numesc Georges sau Eugène), ale cărui memorii au fost publicate de G.M. Coissac într-o „Istorie a cinematografului” din 1925. Promio pleacă în lume, la începutul anului 1896, se duce întâi în Spania, filmează apoi la Veneţia, *Panorama Marelui Canal* (luată de pe un vaporaş) şi *Piaţa San Marco* – „benzile” cu numărul 295 şi 296 din „Catalogul Lumière”, considerate „primele două traveling-uri panoramice” din istoria cinematografului –, „prinde” la Londra funeraliile reginei Victoria, ajunge în Belgia, în Suedia, apoi în Turcia, la Constantinopol şi Smirna. „Să fi venit oare şi la Bucureşti?” – se întreabă Ion I. Cantacuzino, dar la această întrebare nu s-a răspuns încă. Promio este considerat şi un precursor al „filmului de artă”: este citat, în acest sens, filmuleţul *Nero, încercând otrăvuri pe sclavi* (1897). Un alt operator din epocă este Felix Mesguich, care şi-a strâns memoriile în volumul „Tours de manivelle” (Paris, 1933): el a fost „elev” al lui Promio – printre alte „misiuni”, Promio a avut-o şi pe aceea de a forma noi operatori pentru răspândirea în lume a cinematografului Lumière –, Louis Lumière l-a primit în ianuarie 1896 în laboratoarele sale din Lyon-Montplaisir, i-a împărtăşit proiectele; Mesguich a acceptat – după un stagiu de proiecţionist – să plece, la rându-i, în lume: în iunie 1896 era la New York, în 1897 ajungea în Rusia; printre luările sale de vederi, unele devenite celebre, se numără filmarea ţarului, primele jocuri olimpice din Atena (1896), fuga în Himalaia a lui Dalai-Lama, oazele din Maghreb... Acesta era, în mare, contextul mondial în care apăreau la Bucureşti primele „vederi româneşti”...

PAUL MENU **Ş**I PRIMELE „VEDERI ROMÂNE**Ş**TI”

Din notiţele apărute în ziarul de limbă franceză „L’Indépendance Roumaine” se poate reconstitui, cu o marjă de eroare minimă, istoricul primelor „vederi româneşti”. Trecuse un an şi aproape o lună de la prima reprezentaţie cinematografică din România, găzduită de redacţia respectivului ziar, în săliţa amenajată ad-hoc la etajul I din clădirea – dispărută între timp – de pe Calea Victoriei (lângă pasajul „Victoria”), când „L’Indépendance Roumaine” anunţa, în programul zilei de luni 25 iunie 1897, primele „vederi româneşti”, completate cu trei scene străine din stocul mai vechi. Data aceasta consemnează un alt „act de naştere”: al primelor „actualităţi cinematografice” româneşti. Ce putem afla, în continuare, din notiţele ziarului? În programele următoare, în timp ce „scenele străine” se

schimbă zilnic, „scenele româneşti” continuă să țină afişul. În ziarul din 4 iulie – la mai puțin de două săptămâni, adică, de la proiecția primelor vederi româneşti – este inserată, cu litere apăsate, ştirea că au sosit pentru cinematograf şase noi vederi româneşti: două vederi de la Târgul Moşilor, una de la terasa cafenelei Capşa şi trei de la şoseaua Kiseleff. Informația este completată cu vestea că, pe viitor, „programul va fi compus aproape exclusiv din vederi româneşti”. Tot din paginile ziarului „tutelar” aflăm că operatorul Menu a plecat la Galați să filmeze inundațiile din vara anului 1897 şi vapoarele flotilei române de pe Dunăre. Între timp s-au filmat şi câteva secvențe la hipodromul Băneasa. în scurtă vreme s-au strâns vreo douăzeci de vederi autohtone. Astfel se face că programul cinematografic din 28 iulie ajunge să fie compus exclusiv din vederi româneşti, fapt pe care ziarul îl anunță ca pe un fapt de mare atracție. Pe ecranul „cinematografului” ocazional de pe Calea Victoriei, în clădirea a cărei fațadă era împodobită cu un dorobanț de bronz – o personificare a ziarului –, atracția mondenă a cinematografului se transforma, pe zi ce trece, în spectacol popular, iar vederile româneşti ocupau un loc tot mai important în proiecțiile zilnice.

Cine era autorul primelor vederi româneşti? Textul din dicționarul „1234 cineaşti români”, însoțit de fotografia cu mustăcioară a lui Paul Menu, spune următoarele: „Operator film documentar (Paris, 20 mai 1876 – Paris, 27 iulie 1973). Fotograf bucureştean, realizatorul primelor filmări din România; 17 actualități turnate în intervalul 10 mai – 20 iunie 1897, developate la firma Lumière din Lyon şi prezentate în acelaşi an la Bucureşti: *Defilare de 10 mai; Târgul Moşilor; Hipodromul şi cursele de la Băneasa; Terasa cafenelei Capşa; Inundațiile de la Galați* etc.” Ce ştim în plus despre acest „fotograf bucureştean”, născut la Paris şi mort la Paris după peste 97 de ani de viață? O seamă de lucruri aflăm dintr-o anchetă realizată de Ion Cantacuzino şi Lucian Ştefănescu, „Mărturiile lui Paul Menu”, publicată în „România literară” (nr. 42/16 octombrie 1969), din studiul „Les premiers pas du cinema en Roumanie” de B.T. Rîpeanu („Revue roumaine d’histoire de l’art. Serie theâtre, musique. cinema”, Editura Academiei, Bucureşti, tom IX, nr. 2/1972) cât şi din interviurile acordate de longevivul precursor. Fără a face parte din elita operatorilor Lumière care au împânzit lumea pentru a duce cinematograful în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, se presupune că Paul Menu a fost angajat de frații Lumière pentru a populariza invenția lor în România, fiind „unul din cei o sută” care au pornit spre cele patru zări cu misiuni similare. Paul Menu era – după cum singur a spus-o – fotograf de meserie, deci tangențele cu cinematograful erau indubitabile. Interesant de remarcat este faptul că Paul Menu – cuprins de o adevărată „furie” cinematografică – n-a fost „cineast”, „operator”, „realizator de *actualități cinematografice* (în speță de *vederi româneşti*)” decât... patruzeci de zile din lunga sa viață, de aproape o sută de ani. Ba mai mult, contribuția sa cinematografică s-a perimetrat în veacul al XIX-lea, într-o lună şi zece zile din anul 1897, nici măcar n-a trecut pragul secolului XX! După cum singur o spune în sursele amintite, s-a „apropiat de cinema” pe când era foarte tânăr, abia împlinise 20 de ani, şi l-a abandonat foarte repede, „deoarece, după 1897, mă interesa altceva”. Aflăm, din interviurile sale, şi câteva date biografice: era fiul unui optician francez naturalizat în România, ulterior întors în țara de origine. În Bucureşti – care a devenit al doilea oraş al său –

a locuit ani la rând pe Calea Moşilor. La vremea senectuţii, „cineastul” de odinioară şi-a amintit şi filmările din tinereţe, evocându-le cu un zâmbet ironic. La Arhiva Naţională de Filme, însă, până într-un trecut foarte apropiat, nu se păstra decât o „mostră” din filmările sale de altădată, cadrul de 15 metri de peliculă (un minut de proiecţie) păstrat, peste secole, cu titlul „de lucru” *MS. Regina în trăsură şi MS. Regele călare revenind la palat, escortaţi de Statul Major Regal şi de ataşaţii militari străini.* Iniţiativa realizării acestor filmări aparţinuse, de fapt, ziarului „L'Indépendance Roumaine”: tânărului fotograf i s-a cerut să folosească *pentru înregistrare* aparatul bivalent (de proiecţie şi înregistrare) existent în redacţie, care nu fusese niciodată utilizat în acest scop, iar momentul ales a fost parada de la 10 mai 1897. Devenit peste noapte operator, Paul Menu a realizat, atunci, trei „vederi” (două dintre ele pierdute) şi – ulterior– în celelalte 39 de zile ale activităţii sale cinematografice a filmat, cum am văzut, frenetic, subiecte dintre cele mai diverse, în Bucureşti (pe şoseaua Kiseleff, în Obor, la Băneasa, pe Calea Victoriei, la Capşa) şi în Galaţi (unde, în vara anului 1897, s-au produs nişte inundaţii catastrofale). Atestate documentar, toate aceste fîlmuleţe, de câte un minut fiecare, erau considerate pierdute. Din programul „de gală” al serii de 28 iulie 1897, alcătuit numai din vederi româneşti (*Târgul de la Moşi, Inundaţiile de la Galaţi, Vasele flotilei de pe Dunăre, Exerciţiile marinei terestre, Terasa cafenelei Capşa, Defilarea militară),* nu se mai păstra nici o secundă.

Descoperirea relativ recentă (către sfârşitul veacului trecut!) a unora dintre „vederile” considerate pierdute constituie un eveniment major pentru istoria filmului românesc. Meritul îi revine unui fost director al Arhivei Naţionale de Filme, istoricul Bujor T. Rîpeanu, care, vizitând Cinemateca Franceză cu prilejul centenarului cinematografului, a dat de urma unor pelicule considerate pierdute: *Cursele de la Băneasa, La şosea* (I şi II), *Târgul Moşilor, Inundaţiile de la Galaţi* (unul dintre cele patru consemnate filmografic). Surpriza este cu atât mai plăcută, cu cât calitatea copiilor descoperite este ireproşabilă. Noile „mostre” sunt menite să modifice „perspectiva” asupra autorului lor: fotograful Paul Menu îşi afirmă şi vocaţia de operator cinematografic, îndeosebi secvenţa *Târgului Moşilor* – prin tipurile surprinse, prin dinamismul mişcării în cadru, prin calităţile de atmosferă – constituind un document preţios privind începuturile filmului românesc.

Comentariile din „L'Indépendance Roumaine” – semnate de acelaşi Claymoor – şi-au păstrat caracterul informativ, publicitar. Au existat, în epocă, şi altfel de luări de poziţie: „Lumea nouă”, de pildă (organ social democratic condus de Iosif Nădejde) îşi manifestase entuziasmul faţă de cinematograf pe un ton mai raţional, analitic, presimţind în această revoluţie tehnică un fenomen cu caracter de masă. Din păcate, în acei ani, cinematograful n-a atras atenţia nici unei mari personalităţi a timpului (unui... „Caragiale, bunăoară” – notează Grid Modorcea în „Istoria gândirii estetice româneşti de film”), aşa cum întâmplarea a făcut ca Maxim Gorki să vadă un spectacol cinematografic la Nijni Novgorod, opiniile sale despre primele filme Lumière fiind de-a dreptul fascinante. Cât despre curiozitatea publică, ea s-a stins foarte repede (nu atât de repede ca viaţa de operator a lui Paul Menu): „minunea secolului” a intrat în anonimat după nici doi ani de proiecţii cinematografice, după ce spectatorii fuseseră păstraţi o vreme cu

un preț derizoriu al biletului de intrare (50 de bani). La 16 martie 1898, „L'Indépendance Roumaine" dădea următorul anunț: „De vânzare un cinematograf Lumière cu 12 vederi, dintre care 6 din țară şi 6 din străinătate, echipat pentru a lua vederi noi." Era – cum scrie Ion Cantacuzino – „epitaful primei manifestări a cinematografului în țara noastră". Filmul va dispărea din viața publică bucureşteană ani de zile. Când va reapărea, rațiunile predominante vor fi comerciale, publicitare, după cum o spun şi reclamele timpului: „Parcul Basilescu, strada Doamnei 10, ziua, seara şi chiar în timpul reprezentațiilor, preț unic 30 bani halba, 20 bani țapul. Joi 5 iunie deschiderea stagiunii teatrale. Comedii şi şansonete. Cinematograf. Mâncăruri calde şi reci. Patricieni şi mititei. Intrarea liberă". Acolo, pe strada Doamnei, o dată cu întoarcerea cinematografului în România, se va construi prima sală propriu-zisă de cinema. Dar până atunci, aparatul Lumière (cel „echipat pentru a lua vederi noi"), va trece de la Paul Menu la... doctorul Gheorghe Marinescu. Precursorii îşi vedeau, în continuare, de treabă...

EXPERIMENTELE DOCTORULUI GHEORGHE MARINESCU

Pe bună dreptate, neurologul Gheorghe Marinescu (1863-1938) este considerat unul dintre principalii precursori, un pionier al filmului ştiințific mondial. În vara anului 1898, profesorul Gheorghe Marinescu începea să studieze, cu ajutorul cinematografului, maladii ale sistemului nervos. Intre anii 1898 şi 1901, împreună cu asistentul său, medic, şi operator de luat vederi, Constantin Popescu, a realizat peste 30 de „filmulețe medicale", imaginile înregistrate la Spitalul Pantelimon fiind fie scene de grup, fie suite de cadre înregistrate din unghiuri diverse, fie secvențe reprezentând o aceeaşi persoană în diferite stadii ale tratamentului. Din capul locului – fiind în discuție prioritățile mondiale ale filmului ştiințific –, să menționăm şi faptul că, în vara anului 1898, chirurgul francez Eugène Doyen dedica primele sale cercetări cinematografice unor tehnici operatorii, cum ar fi, de pildă, „craniectomia şi hysterectomia totală". Aceasta ar fi distincția necesară (ideea primatului fiind, cred, mai puțin relevantă): în timp ce doctorul Gheorghe Marinescu îşi propunea experimente cinematografice în scopul *cercetării ştiințifice,* medicale, savantul francez filma diferite operații, cu scopul unor proiecții publice. Altfel spus, pe Doyen îl interesa, în primul rând*, filmul,* pe când doctorul Marinescu folosea filmul pentru că îl interesa *boala.*

Ca precursor, doctorul Gheorghe Marinescu are „vechime". În *Corespondența* savantului, strânsă în volum la trei decenii după dispariția sa (Editura ştiințifică, 1968), citim următoarele, într-o scrisoare adresată, la 9 ianuarie 1893 (!), profesorului său, Constantin I. Istrati: „în timpul şederii mele la Gand, am făcut o colecție magnifică de microfotografii de sistem nervos, pe care, dacă mijloacele-mi vor permite, le voi expune la Congresul Internațional de la Roma, unde fiți sigur că nici meritul lor, nici activitatea mea nu vor fi contestate". Referindu-se tot la microfotografii, îi scria, aceluiaşi Constantin I. Istrati, de la Paris, în 20 iunie 1893: „cea mai mare parte din profesorii pe care-i cunosc aici cred că sunt cele mai bune din câte s-au făcut vreodată". Iar în 22 septembrie 1894 îi comunica, într-o scrisoare, lui Victor Babeş: „Tocmai am sosit de la Berlin, cu intenția de a tipări fotografiile. Am 80. Majoritatea sunt admirabile (...). Condițiile succesului nostru depind de tipar (...). Trebuie începută tipărirea ...". În anii următori,

cucerit de invenția fraților Lumière, Gheorghe Marinescu va trece de la fotografie la film. Încă din 1899, medicul bucureştean îşi făcea publică, la Paris, în revista „La Semaine Médicale” (5 iulie), comunicarea „Sur les troubles de la marche dans l’hémiplégie organique étudiés a l’aide du cinématographe”. Filmele profesorului Gheorghe Marinescu erau – cum am văzut – filme de cercetare ştiințifică în cel mai strict înțeles al cuvântului, luările de vederi erau „documente brute” privind unele aspecte patologice supuse interpretării omului de ştiință, pentru a-i permite acestuia să descopere adevăruri noi, pe care n-ar fi putut să le afle fără ajutorul cinematografului. Principalele concluzii teoretice ale studierii unor maladii psihice cu ajutorul cinematografului erau cuprinse în lucrarea „Les applications générales du cinematographe aux sciences biologiques et à l’art”, apărută la Paris în 1900.

Împrejurările în care au fost găsite filmele doctorului Gheorghe Marinescu (în anul 1973, deci după trei sferturi de veac de la realizarea lor) sunt demne de un palpitant film polițist, şi, cu îngăduința cititorilor, le voi evoca în consecință. Totul a pornit de la un film ştiințific, din primii ani ai deceniului 7, *Doctorul Gheorghe Marinescu* (un film omagial – în februarie 1963 se împlineau o sută de ani de la naşterea savantului – semnat de documentaristul Zoltan Terner). Printre ustensilele rămase de la strălucitul om de ştiință român – şi filmate în documentarul omagial – se afla şi un obiect curios, căruia nimeni nu i-a acordat o atenție specială, un aparat de filmat de la sfârşitul secolului trecut. De aici i-a venit regizorului Ion Bostan ideea să pornească „pe urmele unui film dispărut”. Două scrisori – din amintita culegere cuprinzând corespondența marelui neurolog, alcătuită, în 1968, de fiica savantului, Marioara G. Marinescu – i-au consolidat demersul. Una era expediată din Paris, la 28 decembrie 1898, de către doctorul Nicolae Vaschide. În ea se putea citi: „Matuszewski, un cinematografist de seamă, lipseşte din Paris; la timp voi recurge din nou şi cred cu mai mult succes la prețioasele sale sfaturi. Instalația dv. merge bine? Încercați a lua dv. scene şi mai ales mişcări?” „Instalația” de luat scene şi mişcări nu era altceva decât aparatul de filmat de tip Lumière – utilizat şi de Paul Menu – pe care doctorul Gheorghe Marinescu îl folosise la Spitalul Pantelimon. A doua scrisoare, peste ani, îi era adresată doctorului Gheorghe Marinescu de către Auguste Lumière, fratele lui Louis Lumière: „Comunicările dv. asupra folosirii cinematografului în studiul maladiilor nervoase mi-au căzut sub ochi pe vremea când primeam revista «La Semaine Médicale»... Din păcate, puțini savanți au urmat calea trasată de dv.” Pornit în căutarea filmelor dispărute, regizorul Ion Bostan a adunat tot felul de informații: a găsit interesante opinii despre cinematograf ale savantului (printre altele, în „La Semaine Médicale” din 1899, următoarea considerație: „Cinematograful ne permite nu numai să surprindem fenomenele care ar fi scăpat pentru totdeauna ochiului nostru, dar să le şi evocăm, la dorința noastră, cu mare uşurință”); a aflat interesante date tehnice privitoare la filmele realizate între anii 1898-1901: în corespondența citată cu doctorul Nicolae Vaschide, profesorul Marinescu cerea „detalii cât mai precise pentru fonograf şi peliculele cinematografice”, i se răspundea că un fonograf costă 1100 de franci, iar un „model de peliculă” – 20 de franci şi i se mai spunea: „cum cred că d-ta ai de gând a folosi fonograful la cercetări ştiințifice, garanția şi

valoarea unui aparat e prima condiție implicată oricărei tehnici experimentale"; regizorul Ion Bostan a găsit, totodată, multe documente despre filmele respective – desene, fotografii, ilustrații din publicațiile timpului etc. –, cu ajutorul cărora a reuşit o performanță ieşită din comun. În filmul său din 1968, *Pe urmele unui film dispărut,* documentele de ieri – reproduse pe foi de celuloid, filmate fază cu fază etc. – au prins „viață": bolnavii de la Pantelimon... se mişcau din nou, sprijinindu-se în bastoane, trăgându-şi picioarele paralizate (regizorul recurgând, însă, la procedeele filmului de animație, în timp ce filmulețele din 1898 se bazau pe filmări reale ale personajelor respective). Dar filmele – pe urma cărora regizorul de azi pornise – nu fuseseră găsite. Peste patru ani, regizorul Ion Bostan relua tema, într-un alt film, *Şi medicii au început să filmeze,* pornind de la o altă descoperire (făcută în biblioteca de istorie a medicinii din Bucureşti): era vorba despre o teză de doctorat, susținută la 25 octombrie 1899 de Alexandru Bolintineanu, o lucrare despre coxotuberculoză, a cărei demonstrație ştiințifică se baza pe studiul cinematografic al mersului bolnavilor, autorul mărturisind că a ajuns la această practică datorită „mai ales domnului profesor Marinescu, precum şi domnului Neylies, care a avut bunăvoința de a-mi face desemnurile cinematografice". Călătoria în trecut a regizorului Ion Bostan se oprea, însă, înaintea găsirii filmului dispărut. La scurtă vreme după aceea, un reporter de televiziune (Corneliu Rusu), sosit la Spitalul... Colentina, secția de neurologie, pentru un subiect omagial despre acelaşi doctor Gheorghe Marinescu – se împlineau 110 ani de la naştere –, a dat de o fostă colaboratoare a savantului, Maria Stoica, o laborantă pensionară, care i-a spus, printre altele, că „profesorul se ocupa şi cu cinematografierea" şi le-a arătat cineaştilor... 13 cutii cu peliculă-negativ, frumos ordonate într-un dulap la vedere, nederanjate vreme de şapte decenii. Pe setul de cutii metalice se afla inscripția „Cinematographe Auguste et Louis Lumière" şi înscrisul olograf „Marinesco". Ca să terminăm... filmul polițist, în acțiune a intrat atunci regizorul-inginer Alexandru Gaşpar care a creat un dispozitiv special pentru transpunerea peliculei Lumière pe un nou suport, astfel că imaginile originare, realizate de doctorul Gheorghe Marinescu şi colaboratorii săi în 1898, au putut fi proiectate ca atare pe ecran (într-o versiune scrisă – în colaborare cu Corneliu Rusu –, filmată – împreună cu Constantin Dembinski – şi regizată de Alexandru Gaşpar, *Premieră după 75 de ani).* Filmul pierdut fusese regăsit. Cercetările de acum un veac ale doctorului Gheorghe Marinescu au fost puse la dispoziția spectatorului contemporan, validându-şi încă o dată valoarea medicală şi cinematografică.

Nu mi se pare tocmai întâmplătoare „omisiunea" efectuată de cei doi semnatari ai volumului din 1915 „Chiemarea cinematografului", G. Olăraşu şi C. Râuleț, autorii uneia dintre cele mai valoroase cărți de pionierat în domeniul studierii fenomenului cinematografic românesc. Ei consideră că „pentru prima oară cinematograful a fost adus în Bucureşti de savantul nostru G. Marinescu care se servea de el pentru studiul diferitelor boli". Nu atât „uitarea" celui care filma primele „vederi româneşti", Paul Menu, mi se pare semnificativă, cât atribuirea acestui primat doctorului Gheorghe Marinescu. Este, neîndoios, recunoaşterea unor merite importante ale savantului de odinioară, care, pornind studierea unor boli nervoase cu

procedee pre-cinematografice – aidoma unui Étienne Jules Marey, să zicem, medic francez şi precursor al cinematografului (cu care, de altfel, doctorul Marinescu a şi corespondat) –, a descoperit la rându-i cinematograful, multiplele sale disponibilităţi, şi s-a servit de peliculă cu rigoare ştiinţifică, cu inventivitate, cu pasiune şi dăruire. O singură frază aş mai risca, în încheierea acestui capitol „pre-istoric": nu este oare, paradoxal – sau, hai să zicem... aberant – ca un gen cinematografic cu tradiţie centenară, cu reuşite internaţionale prestigioase (de care vom aminti la locul cuvenit), cum este filmul ştiinţific românesc, să dispară, literalmente, în pragul mileniului trei, în plină ofensivă a ştiinţelor moderne?

ÎNTOARCEREA CINEMATOGRAFULUI

Aveau să treacă ani buni până la „întoarcerea cinematografului" în România. Primul deceniu al veacului XX aproape că poate fi scos din calendarul celei de a „şaptea arte" (numită astfel de către primul ei teoretician important, Riciotto Canudo, la începutul deceniului al doilea, în „manifestul" din 1911). Precursorii intraseră, e drept, în istorie – Paul Menu şi doctorul Gheorghe Marinescu, ca „deschizători de drum" –, dar experienţa lor era o amintire tot mai îndepărtată, se îndrepta spre uitare. Două au fost elementele de bază ale repunerii în drepturi a cinematografului: avântul pe care l-a luat, ca la un semn, spectacolul cinematografic şi ofensiva operatorilor. În „Rampa" (din 8 martie 1913) se putea citi: „într-un timp foarte scurt, cinematograful a luat la noi un mare avânt. În mai puţin de trei ani, s-au clădit în Bucureşti peste 30 de cinematografe, pe când acum câţiva ani dacă erau 2-3..." Vom reveni asupra acestui aspect, încercând să evocăm „peisajul cinematografic" al Capitalei şi al ţării în ajunul primului război mondial. Pentru moment, aş rămâne la al doilea argument al re-naşterii: ofensiva operatorilor. Rolul operatorilor în lansarea şi impunerea filmului românesc (ca, de altfel, peste tot în lume) a fost primordial. Într-un studiu din 1971 („Marginalii la o istorie a jurnalului românesc de actualităţi"), Dan Mateescu făcea câteva consideraţii teoretice: „Operatorul a fost în anii de la sfârşitul secolului XIX adevăratul autor al operei cinematografice, de îndemânarea şi viziunea sa depinzând totul. Odată cu dezvoltarea celei de a şaptea arte s-a conturat din ce în ce mai clar o diferenţiere în interiorul acestei profesiuni, între operatorii de actualităţi şi operatorii de filme cu actori (Spielfilmen). Primii îşi păstrează până în zilele noastre caracterul de autori ai operei imprimate pe film, ceilalţi, operatorii filmului cu actori, şi-au împărţit terenul de acţiune – prin specializare şi diviziune a muncii –, cameramanul, maestrul de iluminare şi directorul de fotografie contribuind în proporţii diverse la calităţile peliculei finite".

Primii ani ai secolului XX – după „reculul" înregistrat de multe cinematografii ale lumii (mai ales de acelea care... nu au avut un Georges Méliès „complementar" lui Louis Lumière) – impun din nou, în prim-planul atenţiei, operatorii. Cum spuneam, a fost o perioadă destul de lungă în care cinematograful n-a înregistrat „subiecte româneşti". Un prim operator citat nominal este cavalerul Hugues d'Eywo, despre care se ştie că a realizat „actualităţi" pentru Casa „Pathé" între anii 1907-1910. Una dintre aceste noi „vederi româneşti", *Blériot zburând la Bucureşti* – filmată la 19 octombrie 1909 – se păstrează într-un film de montaj realizat în anii '30. Pelicula conţine imagini de la... hipodromul unde au avut loc cele trei zboruri ale

aviatorului francez, printre personalitățile epocii – alături de Louis Blériot şi soția sa – figurând regina Elisabeta, Valentin Bibescu cu soția, adjutantul regal col. Gracoski, ministrul Al. Djuvara; alte imagini (filmate îndeosebi în „planuri medii") reprezintă avionul în zbor, garda regală, bucureşteni pe scările hipodromului. Din aceeaşi perioadă datează şi câteva pelicule nesemnate, dar este limpede că „actualitățile" epocii erau rare, întâmplătoare şi – în marea lor parte – datorate unor operatori străini. Abia de prin anul 1910, două nume româneşti intră în acțiune: C.Th. Theodorescu şi Gheorghe Ionescu (Cioc). După cum spune în cartea lui „Filmul românesc de altădată", regizorul Jean Mihail aprecia că „primii documentarişti" ai noştri (aici se va lovi de criticii care refuză „confuzia" între filmul de actualități şi filmul documentar) vor fi – „cred că au fost", spune – C. Theodorescu şi Gh. Ionescu. C.Th. Theodorescu îşi crease o societate de producție „România-Film", prin 1911, înaintea societății „Filmul de artă" a lui Leon Popescu, şi a realizat primul său „documentar" – ca regizor şi ca operator totodată – pe la începutul anului 1912. Inginer de felul lui, Constantin Th. Theodorescu (foarte tânăr la data incursiunii noastre: era născut în 1888), semnase un film intitulat *O excursie la mănăstirea Argeş,* apoi *Agricultura în România* şi *Cultura inului în România* (turnate în vara lui 1911 şi prezentate în 1912!). În 1913, Grigore Brezeanu, se pare, realizează şi el un documentar, *Valea Oltului la Călimăneşti,* un film care urma să deschidă o serie, „România pitorească", pe care n-a mai continuat-o. Cât despre Gheorghe Ionescu, el îşi lucrează filmele în laboratorul „Carmen Sylva", pe strada Modei (numită ulterior Pictor Grigorescu), între Calea Victoriei şi Strada Luterană. Mai târziu a fost şeful laboratorului lui Leon Popescu. Lui Gheorghe Ionescu i se datorează „documentarul" *Călătoria familiei regale pe Dunăre* (din care mai există, la Arhivele Naționale, aproape 600 de metri!). Chimist de formație, el a început prin a lucra împreună cu C.Th. Theodorescu (subiectele lor de jurnal, pierdute prin timp, au, în majoritatea lor, subiecte sportive), pentru ca, relativ repede, drumurile lor de creație să se despartă, cei doi valorificându-şi în mod distinct însuşirile şi vocația. Încă din perioada „tandemului", *artistul* era C.Th. Theodorescu, în timp ce Gheorghe Ionescu – cu competențe de laborant – avea să-şi manifeste preocuparea pentru inovații de tehnică cinematografică. După cum reiese din „Filmografia adnotată" a producției cinematografice din România (alcătuită de Ion Cantacuzino şi B.T. Rîpeanu în 1970), C.Th. Theodorescu l-a filmat cu diferite prilejuri pe aviatorul pionier Aurel Vlaicu, pe Câmpul Cotrocenilor, dar şi la Blaj (poate şi la Viena); în 4 septembrie 1913 au fost înregistrate pe peliculă şi *Funeraliile lui Vlaicu,* ultima producție citată în filmografie fiind *Zborul lui Pégaud la Băneasa* (16 noiembrie 1913). Societatea „România-Film" va dispărea subit – cel puțin din „documente" – la sfârşitul anului 1913, după ce-şi va fi onorat numele şi prin câteva incursiuni „peste munți" *{Serbarea junilor români de la Braşov).* Laboratorul „Carmen Sylva" va fi cedat de Gheorghe Ionescu, se pare, operatorului Nicolae Barbelian. Pe Gheorghe Ionescu îl vom întâlni, în continuare, ca laborant, el va fi asistent-operator sau operator la câteva dintre primele filme cu actori, apoi se va întoarce la „actualități" şi documentare, iar după primul război mondial va putea fi întâlnit în rubricile de critică şi tehnică cinematografică ale unor publicații. Între timp, C.Th. Teodorescu îşi publicase un volum-crez (probabil

în 1913), un fel de „manifest” – combinat cu „adaptarea pentru cinematograf a unei proze de Balzac, „potrivit regulilor speciale ale cinematografului”–, volumul „Arta şi cinematograful”, în care putem citi: „Cinematograful, acest teatru cu expresia sa imediată, ignorează graniţele şi dificultăţile limbilor, reprezintă mijlocul ideal de comunicaţie între diferite popoare, constituind un factor de educaţiune morală şi estetică”. În pledoaria pentru cinematograf, accentul se pune pe funcţia sa educativă: era, de fapt, un gest „polemic” în epocă, pentru că – oricât ar părea de ciudat – cinematograful începuse de pe atunci să fie atacat în presă ca un „pericol social”, de către cei care atribuiau filmului şi efectului său psihologic consecinţe negative cu totul disproporţionate. În acest sens „combate” şi una dintre primele cărţi de cinema apărute la noi („Cinematograful şi educaţia” de C. Iordăchescu, Botoşani, 1912), unde se spune: „Marele rol al cinematografului e de a educa, de a şlefui sufletul omenesc, de a-l înduioşa, de a dezvolta sentimentele frumoase şi de a introduce în mulţime simţul gesturilor nobile”.

„Actualităţile” au rămas, practic, preocuparea de căpătâi a celor doi operatori şi realizatori. C.Th. Theodorescu, proprietar al firmei „România-Film”, producea, în anul 1912, „vederi” pentru cinematograful său „Naţional”, în timp ce Gheorghe Ionescu filma, cum am văzut, actualităţi pentru jurnalul „Venus”. Concomitent au activat, un timp, şi operatori francezi angajaţi de Leon Popescu – Franck Daniau şi Alphonse Chagny –, în timp ce, pentru casa „Pathé”, au lucrat alţi operatori străini, printre care V. de Bon, Swoboda, S. Fuchs, D. Sillo. Alături de Gheorghe Ionescu – implicat, la rându-i, în actualităţile Casei „Pathé” – s-au afirmat alţi câţiva operatori români – printre care Nicolae Barbelian şi Tudor Posmantir –, lărgind „frontul creator” al operatorilor care au activat între anii 1910-1916. Parcurgând „Filmografia adnotată” putem trage o concluzie: treptat, numărul profesionişţilor români se înmulţeşte, ei încep să-i înlocuiască pe cei străini. „Întoarcerea cinematografului” este direct influenţată de „ofensiva operatorilor”.

Revenind la proliferarea sălilor de cinema către sfârşitul primului deceniu din veacul XX şi la începutul deceniului al doilea, ar fi de subliniat, încă o dată, faptul că, ani la rând, după „epitaful” cinematografului Lumière, Capitala n-a mai cunoscut spectacole cinematografice. Acestea vor reapărea abia prin 1905, prezentate – după cum reiese din documentele vremii – mai întâi de un domn Oser, apoi de „demonstratorul” Kuperman, de „distinsul electrician A.C. Bottez”, de alţii, rămaşi anonimi. Spectacole aveau loc în sala „Edison”, în sala „Eforiei” (pe viitorul „bulevard al cinematografelor”), în sala Teatrului „Liric” (aflat lângă Cişmigiu), la Circul „Sidoli”, pe cheiul Dâmboviţei, unde filmul se intercala între un număr de „lupte greco-romane” şi unul de cai dresaţi. Prima sală construită anume pentru cinematograf apare în mai 1909, cinematograful „Volta” de pe strada Doamnei, urmat – în ianuarie 1910 – de cinematograful „Blériot” de pe strada Sărindar şi, pe rând, de „Bristol”, „Apollo”, „Venus”, Olimpul fiind, după cum se vede, „la modă”. Eflorescenţa apariţiei de săli a culminat cu deschiderea festivă, în iunie 1912, a cinematografului „Clasic” de pe Bulevard (sala „Capitol” de mai târziu), al cărui prim director a fost actorul Nae Grigorescu, zis Tuciuriul – cel care avea să creeze rolul Vrăjitoarei în *Înşir-te mărgărite;* la inaugurare au participat intelectuali de vază iar poetul Victor Eftimiu a scris un „prolog”,

intitulat „Cinematograful”, cu versuri devenite, la rândul lor, „clasice”: „Pe pânza ta aş vrea să văd *Trecutul*/ Cu voevozii toţi venind în şir:/ Pe Nottara jucând *Apus de soare! Fântâna Blanduziei* şi pe *Lear.*// Aş vrea să văd pe toţi actorii noştri/ înveşmântaţi în haine strămoşeşti/ Jucând povestea lungă, zbuciumată/ A plaiurilor noastre româneşti.// Aş vrea să-i văd pe toţi trecând hotarul/ Măcar aşa, pe-un film rătăcitor, – /Căci dacă nu ni se cunoaşte limba/ Măcar prin joc să fim ai tuturor”. Pe lângă aceste versuri intrate în legendă, prologul respectiv conţinea multe alte speranţe la care merită să medităm şi astăzi: „Eu ştiu c-ai să-ngrijeşti de repertoriu/ Că n-o să te gândeşti numai la bani.../ Să nu ne dai *Mireasa otrăvită/* Sau *Prinţul rătăcit printre ţigani...* // Trimite-operatorul la Sinaia/ Să fure chipul munţilor, apoi/ Trimite-l la Constanţa – unde marea/ Loveşte vechiul ţărm cu valuri noi...// Trimite-l pretutindeni, pretutindeni / Şi ochii omenirei, fermecaţi/ Vor preţui atuncea frumuseţea/ Ce doarme-n umbra mândrilor Carpaţi!...// Avem şi noi privelişti minunate/ Ce-au dăinuit prin anii viforoşi/ Biserici vechi, palate şi ruine/ Avem şi noi poveşti cu Feţi Frumoşi!...” Să lăsăm, deocamdată, la o parte constatarea că numărul sălilor de cinema bucureştene – ca şi al celor din întreaga ţară, de altfel – după dezvoltarea rapidă din anii 1909-1914, avea să atingă un plafon dincolo de care nu va mai sălta, decât arareori, cu variaţii neglijabile, vreme de câteva decenii, când va începe... regresul (care continuă şi astăzi). Despre programele primelor cinematografe stabile vorbeşte Ion Cantacuzino, în cartea sa „Momente din trecutul filmului românesc” (şi-n paragraful sugestiv intitulat *„Curiozitatea” devine „spectacol”):* „Programele acestei epoci erau la început formate tot din scurte subiecte documentare şi mici scenete cu artişti. Dar acestea din urmă încep treptat să se dezvolte, să se lungească, îşi propun teme tot mai îndrăznețe şi devin astfel «filme». În curând un asemenea film ocupă tot programul, iar pe măsura dezvoltării sale, actualităţile se restrâng la nivelul unei «completări», luând aspectul de «jurnal», sub care se prezintă şi azi (*azi* – în 1965, din păcate nu şi azi – în anul 2017 – când „jurnalele” au fost lichidate de patru-cinci decenii, *n.n.*). în acest cadru apar primele manifestări cinematografice româneşti: actualităţi realizate de operatori români”.

Din volumul „Filmul românesc de altădată” de Jean Mihail extrag acest fragment în care este descrisă atmosfera unui cinematograf de provincie – „Brand” din Roman – prin anii 1911-1912: „Era un fel de coridor lung şi îngust, chiar în prelungirea berăriei «Brand», având o singură uşă, pentru intrare şi pentru ieşire, prin care pătrundeau nu numai spectatorii, dar şi mirosul de fleici şi mititei, venit din localul de consumaţie. Parfumul acesta învăluia scenele de dragoste de pe ecranul boţit şi găurit, de un gri murdar, scene pe care aparatul de proiecţie le acompania cu zgomotul lui monoton şi enervant, ca o mitralieră în bătaie! Acţionat cu mâna, aparatul colabora intens la acţiunea filmului. Proiecţionistul improvizat imprima scenelor din film un ritm propriu: dacă scena reprezenta o bătaie sau un atac de cavalerie, el învârtea manivela aparatului mai repede, iar dacă era vorba de o scenă de dragoste – pe care şi el era probabil dornic să o savureze pe îndelete – învârtea manivela mai încet, chiar până la descompunerea imaginilor, spre satisfacţia tineretului din sală. În primele rânduri de scaune lua loc «lumea bună» a târgului, iar spre fundul sălii oamenii mai simpli (...). Pentru

proiecție exista un singur aparat, aşa că se făcea pauză după fiecare bobină de film. Pauzele acestea, ca şi cele datorate deselor ruperi ale peliculei, erau împlinite de muzica stridentă a pianului automat care acompania filmul, sau de strigătul vânzătorilor care desfăceau «rahat cu apă rece» şi «semințe prăjite» de bostan. Acolo, la cinematograful «Brand», îmi făceam veacul în orele libere de la şcoală, cuprins de o emoție care şi-a lăsat pecetea asupra mea pentru tot restul vieții. Iar suprema fericire era să cumpăr de la operator, pe zece bani, la fiecare schimbare de program, câte doi-trei metri de film care cădeau dintr-o scenă, la alegerea mea!". Într-un studiu intitulat „Introducerea cinematografului în Transilvania până în 1918" (apărut în „Contribuții la istoria cinematografiei în România. 1896-1948"), Ludovic Jordáky menționează: „De îndată ce au apărut în oraşele din Transilvania, cu diferitele lor denumiri, cinematografele ambulante – aparatele de proiecție ale «cinematographe»-lor, «taumatographe»-lor sau ale «teatrului lui Edison» –, oamenii le-au şi remarcat." În conformitate cu cele mai vechi anunțuri şi afişe-cinematografice care s-au păstrat, în anul 1898 au fost proiectate filme la Alba-Iulia, Dumbrăveni şi la Blaj, „personal de profesorul M. Benko". O condiție *sine qua non* a deschiderii cinematografelor permanente a fost construirea uzinelor de energie electrică (deşi... prima condiție rămâne – cum s-a dovedit – aceea a unor oameni de afaceri întreprinzători). În oraşul Timişoara, cel mai dezvoltat, atunci, din punct de vedere industrial, abia în anul 1908 s-au inaugurat primele două cinematografe, în timp ce, la Braşov, un întreprinzător abil a construit un cinematograf încă din 1901. Acest eveniment rămâne „cu titlu de excepție". La Cluj – unde curentul electric a fost introdus în 1905 – primul cinematograf s-a deschis în aprilie 1906, iar al doilea în 1907. La Oradea, primul cinematograf permanent datează din 1906,1a Arad din 1907, la Dej şi Zalău din 1908, la Sibiu, Bistrița, Carei din 1910, la Abrud, Alba-Iulia, Aiud, Gheorghieni, Orăştie, Deva, Uioara, Sighetul Marmației din 1911, la Satu Mare, Făgăraş, Caransebeş, Lugoj, Dumbrăveni, Reghin, Hunedoara, Baia Mare din 1912, la Târgu Mureş, Sighişoara, Miercurea Ciuc, Odorhei, Sebeş-Alba, Şimleul Silvaniei din 1913... Unul dintre cei mai activi antreprenori de cinematograf a fost braşoveanul Istvan Emil Toth care a exploatat cu succes, ani la rând, atât cinematograful său ambulant, creat în 1901, cu care cutreiera provincia, cât şi cinematograful permanent, bioskopul „Apollo", inaugurat la 28 noiembrie 1908. Primul ziar maghiaro-german de specialitate cinematografică („Mozgofénykép Hirado – Kinematographen Anzeiger", pe scurt MHKA) îl considera pe Emil Toth, în 1910, „unul dintre cei mai de vază kinematografişti ai țării" şi îl lăuda pentru faptul că „a cucerit pentru reprezentațiile de cinema întregul public al oraşului care vorbeşte trei limbi", întregul Braşov devenind repede un adept înflăcărat al cinematografului.

„INDEPENDENȚA ROMÂNIEI"

Data de 18 septembrie 1911 are o importanță specială în istoria cinematografului românesc: atunci, la cinema „Pathé" (Hotel de France) avea loc premiera primului film de ficțiune – „jucat", „cu actori" –, metrajul mediu *Amor fatal.* Filmul s-a pierdut, dar numeroase mărturii de presă – în publicațiile vremii „L"Indépendance Roumaine", „Viitorul", „Universul", „Flacăra", „Rampa", în ziare şi reviste de mai târziu ca „Viața artistică", „Cinema", „Gazeta de Duminică" –, amintiri ale unor „supraviețuitori

întârziați” – cum a fost şi actorul C. Neamțu-Ottonel – sau ale unor martori... literați, autori ai unor prețioase volume memorialistice, toate acestea prelungesc memoria peliculei spre prezent şi viitor. Presa epocii vorbeşte despre o „dramă sentimentală” şi despre o „dramă de mare spectacol”, despre „cinematografierea uneia dintre cele mai celebre piese din repertoriul Teatrului Național”, „aranjată pentru cinematograf”, a cărei acțiune „se petrece în diferite locuri şi localuri din capitală”, anumite surse memorialistice amintind şi filmările de la Băneasa. Istoriografii i-au atribuit filmările lui Victor de Bon (operatorul reprezentanței „Pathé” din acei ani). Din distribuție făceau parte Lucia Sturdza, Tony Bulandra, Aurel Barbilian, C. Neamțu-Ottonel şi Grigore Brezeanu, acesta din urmă fiind şi regizorul filmului: este pentru prima dată în istoria cinematografiei naționale când se consemnează numele unui *regizor.* Fireşte, conceptul de „regizor”, în epocă, era încă nebulos, nu presupunea decât în mică măsură exercitarea unor atribuții artistice, regizorul era mai curând un *organizator,* sau, în cazul în speță, un *aranjor* (fiind vorba despre o piesă „aranjată” pentru cinematograf). La 20 de ani, Grigore Brezeanu (1891-1919) devine – prin filmul *Amor fatal* – primul „autor total” din istoria cinematografului românesc, fiind, deopotrivă, „scenarist”, „regizor” şi interpret. Al doilea pas cinematografic al lui Grigore Brezeanu a fost întreprins împreună cu actorul Aristide Demetriade: este vorba despre un film de scurt metraj, *Înşir-te mărgărite,* inclus în spectacolul cu piesa omonimă de Victor Eftimiu, reluată pe scena Teatrului Național din Bucureşti în stagiunea 1911-1912 (premiera cinematografică a avut loc în spectacolul din seara zilei de 7 noiembrie 1911). În „Rampa” din acele zile se putea citi următoarea ştire: „noua montare a basmului *Înşir-te mărgărite* cuprinde o întregire a acțiunii cu proiecții cinematografice”. Pe afişul Teatrului Național, aceste „proiecțiuni electrice” erau anunțate astfel: 1. Răpirea Ilenei Cosânzenei de către Smeul Smeilor. 2. Goana după Smeu. 3. Sosirea Smeului la ruinele sale, unde se ascunde Ileana. 4. Făt-Frumos la fântână. 5. Sosirea lui Făt-Frumos la curtea lui Alb-împărat. 6. Lupta dintre Smeu şi Făt-Frumos. Aceste şase „secvențe” erau grupate în două calupuri, primul proiectat între primele două acte ale piesei, al doilea între actele III şi IV. Presa a salutat inițiativa – Emil Fagure (E.D.F.) în „Adevărul” din 9 noiembrie 1911 a vorbit despre „minunate vederi după natură, potrivite acțiunii şi personajelor basmului”, D. Karnabatt (D.K.), în „Minerva” din aceeaşi zi, considera că „am asistat la o inovație foarte originală care a contribuit la efectul artistic al poemului şi care a plăcut foarte mult publicului: prin proiecțiuni electrice s-au reconstituit partea de pură evocare a poemului, scenele povestite care se petrec în afară de rampă”. Totuşi, Mihail Sorbul, în „Adevărul” (9 noiembrie 1911), punea în discuție *„compromisul* între o artă ce şi-a câştigat cu prisosință acest titlu glorios şi între un început de artă, neconsacrată încă şi tot atât de înrudită cu teatrul cum ar fi pictura de o pildă cu literatura”. Au fost şi puncte de vedere sceptice: „Iluziunea pe care o provoacă *Înşir-te mărgărite* este mai completă când cinematograful nu tulbură, în timpul pauzelor, visul de fantezie ce se aprinde în imaginația noastră după ce cortina se lasă peste lumea de feerie de pe scenă” (P. Locusteanu, „Flacăra”, 19 noiembrie 1911). Au fost şi respingeri brutale: „Teatrului Național nu-i e îngăduit să-şi pună pe afiş numere de program de cinematograf (...); e nedemn şi penibil ca în acelaşi

timp să auzi versuri româneşti frumoase (...) pe o scenă splendidă şi să vezi desfăşurându-se un film săltăreţ ignobil, demn de o grădină de mahala, sub pretext că se fac puneri în scenă... à la Reinhardt; chipul cum s-a reluat *Înşir-te mărgărite* anul acesta constituie o nedemnitate" (Alexandrescu-Dorna, „Universul", 15 noiembrie 1911). Distribuţia filmuleţului cuprindea pe Aristide Demetriade (Făt-Frumos), Zaharia Bârsan (zmeul), Eleonora Mihăilescu (Ileana), Ecaterina Zimniceanu (băciţa).

Primele ficţiuni cinematografice româneşti apăruseră. E drept, nu erau întru totul convingătoare. În faimosul „Prolog" rostit la inaugurarea cinematografului „Clasic", despre care am vorbit într-un capitol precedent, Victor Eftimiu avea şi o strofă peste care se trece de obicei: „Să nu ne dai *Amor fatal* sau alte/ Cumplite întâmplări pe-acelaşi ton. /Eu bănuiesc intenţii mai înalte/ în vorba «Clasic» pusă pe fronton" (abia apoi urmau frecvent citatele versuri „Pe pânza ta, aş vrea să văd trecutul"...). „Amorul" s-a dovedit... „fatal" şi pentru protagonişti (Lucia Sturdza şi Tony Bulandra se căsătoreau în aprilie 1912). Singurele consideraţii critice dspre acest prim film de ficţiune românesc – apărute, sub titlul „Cinematographe et theâtre", în „L'Indépendance Roumaine" din 7/10 octombrie 1911 – privesc cu circumspecţie jocul actorilor în film: „Unii dintre cei mai buni actori ai noştri au jucat pentru cinematograf şi un film în care ei figurează se şi reprezintă. Acest film e interesant numai fiindcă figurează în el actorii noştri, nu şi prin felul în care ei joacă. Dacă aceşti artişti – am spus doar că sunt printre cei mai buni pe care-i avem – au totdeauna succes când apar pe scenă, nu tot aşa se întâmplă şi când e vorba de performanţa lor cinematografică".

Din multe puncte de vedere, cinematograful românesc reclama performanţe superioare. Astfel s-a iniţiat un foarte ambiţios proiect în epocă, filmul *Independenţa României* (care a mai avut, în distribuire, şi alte titluri: *Războiul Independenţei, Războiul pentru neatârnare, Războiul pentru Independenţă).* Mărturiile vremii arată că iniţiativa realizării filmului s-a datorat tânărului Grigore Brezeanu, regizor la Teatrul Naţional, care, cum am văzut, fusese atras de posibilităţile pe care le oferea cinematograful. Conjunctura favorabilă a fost împlinirea, în 1912, a 35 de ani de la Războiul de Independenţă (un excelent pretext pentru a obţine sprijinul oficialităţii în glorificarea evenimentului pe ecran). În vederea acestei realizări s-a constituit o asociaţie de artişti ai Teatrului Naţional, din care făceau parte Constantin Nottara, Aristide Demetriade, Ion Brezeanu – tatăl regizorului –, Petru Liciu, Vasile Toneanu, Nicolae Soreanu şi Grigore Brezeanu. Acesta din urmă, la iniţiativa unor „oameni de afaceri", a căutat să obţină şi mijloacele materiale pentru temerara întreprindere cinematografică. Mai întâi a atras în combinaţie pe Leon Popescu, „om cu stare, senator şi mare iubitor al artelor", moşier şi proprietar al Teatrului Liric (o frumoasă sală situată în piaţa Valter Mărăcineanu pe care au distrus-o bombardamentele germane din al doilea război mondial). Acesta i-a avansat o sumă enormă în epocă – între două sute şi patru sute de mii de lei –, a angajat un operator francez, pe Franck Daniau (care va fi asistat, pe parcursul filmărilor, de Nicolae Barbelian şi Gheorghe Ionescu), a improvizat un studio în curtea Teatrului Liric (unde s-au turnat şi câteva „interioare", la lumina soarelui). Între timp, Leon Popescu şi Grigore Brezeanu au obţinut şi sprijinul Ministerului de Război, care le-a pus la dispoziţie o imensă figuraţie,

regimente întregi de ostaşi, cu tot echipamentul şi armamentul necesar pentru scenele de război, care constituie cea mai mare parte a filmului. Pe unul dintre afişele de la premieră ale filmului sunt câteva sloganuri publicitare de tipul: „cu participarea a două sute de mii de persoane"; „filmul de 2000 metri lungime va fi reprezentat în 5 acte, durând 2 ore complete"; „la reconstituirea războiului au cooperat cu permisiunea guvernului român cele mai alese trupe ale armatei române în costume şi cu armatură istorică"; „rolurile persoanelor istorice sunt susținute de artişti de la Teatrul Naţional din Bucureşti". Scenariul filmului *Independența României* aparține, în principal, actorilor Petre Liciu, Aristide Demetriade, Constantin I. Nottara, la definitivarea lui contribuind Grigore Brezeanu şi Corneliu Moldovanu (care, pe atunci, era secretarul lui Leon Popescu). Conținutul filmului poate fi rezumat astfel, ținând seama de principalele sale componente: un sat în sărbătoare; idila dintre Peneş şi Rodica; mobilizarea; plecarea celor „nouă" şi cu sergentul zece la război; la Calafat: moartea lui Cobuz; tabăra de la Poiana; țintuirea noilor drapele; trecerea Dunării; ostilitățile; Osman-Paşa la Plevna; cartierul general de la Poradim; Griviţa; Valea Plângerii; spitalele din țară; căderea Plevnei; Opanezul; capitularea lui Osman-Paşa; întoarcerea acasă; apoteoza; 35 de ani după război: 10 mai 1912. Iată şi distribuția filmului, pe roluri: Aristide Demetriade (Domnitorul Carol), Constantin Nottara (Osman-Paşa), Aurel Athanasescu (Peneş Curcanul), Ion Niculescu (Mihail Kogălniceanu), Ion Brezeanu (un țăran), Vasile Toneanu (un flăcău), Nicolae Soreanu (un flăcău), Aurel Barbelian (un țăran), Gheorghe Ciprian (un țăran), Cristian Duțulescu (un țăran), Ion Dumitrescu (generalul Cernat), Ion Merişescu (generalul doctor Carol Davilla), Pepi Machauer (Țarul Rusiei), Ghiță Popescu (generalul Arion), Constantin Orologea (Mitropolitul şi generalul Totleben), Alexandru Mihalescu (un doctor), Achille Georgescu (un doctor), Jeni Metaxa-Doro (Rodica), Constanța Demetriade (Doamna Elisabeta), Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Agepsina Macri, Ecaterina Zimniceanu, Olimpia Bârsan, Sonia Cluceru, Neli Santa, Angela Luncescu (doamnele de la Crucea Roşie), Maria Giurgea, Maria Filotti, Elvira Popescu, Marioara Fărcăşanu, Alexandrina Liniver-Gusty, Adelina Mărculescu, Lulu Cruceanu (țărancele). „Primul tur de manivelă" s-a dat la începutul lunii martie 1912. „Trecerea Dunării" a fost filmată la Brăila şi Măcin, spre sfârşitul lunii martie, iar „Valea Plângerii" în aprilie. În acel timp, între Băneasa şi Otopeni era un mare „platou de filmare" pentru lupte. Operațiunile de developare, montaj şi copiere s-au executat la Paris. Prima proiecție, cu caracter „închis", a avut loc la Castelul Peleş, în 17/30 iulie 1912. Premiera pentru public: 1 septembrie 1912, la Teatrul-Cinema „Boulevard-Palace" (sala „Eforie") din Bucureşti. Presa a primit cu interes prima mare producție cinematografică românească. De altfel încă din anul 1911 se scria amplu despre viitorul film. „Rampa", de pildă, din 1 decembrie, anunța că „la noi, maestrul Nottara este pe cale să facă operă patriotică redând Războiul României pentru Independență, printr-un film, astfel că generațiile de astăzi vor învăța istoria luptelor de la 1877, iar viitorimii îi va rămâne tabloul viu al vitejiei româneşti". Comentariile de la premieră au evidențiat cu precădere elanurile patriotice ale filmului. „Reconstituirea cinematografică a războiului independenței române exercită o atât de puternică impresie asupra noastră, tocmai grație faptului că nu a fost

tratată sub forma unei drame banale, ci sub aceea grandioasă a învierii unor pagini de istorie" – scria Emil D. Fagure (E.D.F.) în „Adevărul" din 3 septembrie 1912. Petronius (Grigore Tăuşan) scria în „Viitorul" din 17 septembrie 1912: „Publicul obişnuit al cinematografelor este, de regulă, alimentat cu spectacole melodramatice care au o valoare educativă egală cu un mare zero (...). Cum n-am saluta un film care e menit a desfăşura în faţa noastră scenele războiului care ne-a făcut ce suntem azi?" Cronicarii timpului nu s-au sfiit, însă, să-şi formuleze obiecţiile. Acelaşi Petronius continua: „Dar ce păcat că trebuie să facem rezerve când inima ne îndeamnă să lăudăm (...). Găsim că şarjele de cavalerie, compuse din 10-20 de cai, asalturile date de câţiva soldaţi, pozele prea teatrale, morţi care râd şi ofiţeri care privesc ca la paradă asalturile în care viaţa lor ar fi să fie în pericol – tot acest decor sărăcăcios şi o figuraţie nedresată, produce un efect ce loveşte concepţiile noastre despre lupta sfântă ce ne-a dat independenţa". Pe de altă parte, entuziasmul publicului este bine scos în evidenţă: „Am văzut ceea ce e cam rar la noi: sala întreagă în delir, aplaudând când filmul arăta eroismul soldaţilor noştri la Griviţa şi fazele luării, pierderii şi reluării redutelor întâia şi a doua. De obicei publicul nostru e rece şi nepăsător. Ei bine, l-am văzut vibrând de entuziasm" – se scria în „Gazeta ilustrată" din 15 septembrie 1912. *Independenta României* a rulat, în exclusivitate, trei săptămâni (22 de zile) la cinematograful „Eforie", a rulat, în continuare, la „Castelul de flori", a revenit la „Eforie", a continuat să ruleze la „Gloria"... În martie 1913 se organiza o nouă lansare a filmului, „cu muzică militară", la cinema „Rahova", filmul rulase şi la „Basarab" şi „Marconi", a revenit apoi în centrul capitalei, la „Grădina Blanduziei", fieful de odinioară al lui Iancu Brezeanu şi al colegilor săi, într-o săptămână în care rulau, la cinematografele alăturate, *Cleopatra* şi *Quo vadis.* După cum atestă presa timpului, filmul a fost întâmpinat cu deosebită căldură în Transilvania şi Banat. „De mult nu s-a pomenit la noi, românii ungureni, un entuziasm ca cel ce s-a ridicat prin reprezentările filmului *Războiul pentru Independentă,* eternizat de actorii Teatrului Naţional din Bucureşti şi Armata Română" se scria în „Revărsat de zori" din Lugoj (în august 1913). Iar în „Drapelul" lui Valeriu Branişte se putea citi: „în aceste două zile a dat publicul năvală asupra teatrului Olympia, având loc, la zi, 4-5 reprezentaţii. Mai ales marţi, fiind şi zi de târg, au venit şi mulţi săteni cari, desigur, au dus acasă la ai lor vestea minunei ce au văzut". În octombrie 1912, Grigore Brezeanu era distins, pentru filmul său, cu medalia „Bene merenti" clasa a II-a. Filmul *Independenţa României,* în ciuda criticilor sceptici – critica a fost, cum am văzut, destul de controversată –, a avut la public, la oficialităţi, un efect triumfal. În studiul său „Evoluţia conceptului de regizor în filmul românesc", publicat în 1971, Cornel Cristian făcea următoarele consideraţii: „Momentul de culme al activităţii lui Grigore Brezeanu şi în acelaşi timp singura mărturie care ni s-a păstrat din această epocă de început este filmul *Independenţa României.* Amploarea scenariului, distribuţia impresionantă – ce pare să nu omită niciun nume din cele care reprezintă vârfurile scenei româneşti din acea vreme –, caracterul pretenţios al unor scene de luptă, dificultăţile de tot felul ivite în calea realizării, toate acestea îl obligă pe regizor să-şi facă mereu simţită prezenţa în calitate de *animator* al ideii filmului. Fără îndoială că lui îi revine răspunderea şi pentru rezolvarea concretă a scenelor, în funcţie de

unghiul de vedere al aparatului de filmat, pentru concepția cadrelor şi punerea în valoare a interpreților. Marele merit al filmului rămâne însă faptul că este clădit pe o idee de înaltă semnificație pentru viața poporului român, constituind, în acelaşi timp, mărturia prețioasă a artei câtorva din marii noştri actori de teatru". Cercetări relativ recente, de după anul 1985 – când istoricul de teatru Ionuț Niculescu descoperea documente inedite în arhivele Teatrului Național (unde, de fapt, „s-a pus la cale" filmul *Independența României)* –, întreprinse de criticul şi istoricul de film Tudor Caranfil – soldate cu numeroase studii şi chiar cu o carte, „În căutarea filmului pierdut", dedicată memoriei marelui actor român Aristide Demetriade, „care, deşi absorbit de shakespeareana dilemă «To be or not to be?», a confirmat dreptul de a fi al imaginii în mişcare, contribuind la apariția cinematografiei noastre naționale" –, au scos la iveală date noi privind procesul de creație a filmului. Ca o concluzie a cercetărilor sale, Tudor Caranfil lansează o ipoteză conform căreia „ecuația" statornicită (Grigore Brezeanu = autor şi animator; Leon Popescu = producător) trebuie modificată. Iată punctul de vedere al cercetătorului (formulat în volumul amintit, apărut în 1988): „Termenii ipotezei mele întemeiată pe trecerea în revistă a tuturor documentelor rămase, a variantelor de scenariu, a carnetelor documentare şi corespondenței particulare, a notelor din timpul filmării, a actelor oficiale, contractelor, paşaportului şi chiar răzleților însemnări aruncate în marginea rolurilor – dar şi a numeroase referiri din presă neremarcate până acum – impun triada: Aristide Demetriade = autor, pornind de la schița de scenariu a lui Liciu şi beneficiind mereu de retuşurile echilibrate ale lui Nottara, dar asumându-şi, în egală măsură, tot ceea ce a fost posibil, din sarcina regiei; Grigore Brezeanu = talentat şi abil producător, ştiind să urnească afacerea din loc şi cum s-o consolideze la timp prin antrenarea celui de-al treilea «factor», finanțatorul Leon Popescu (precedat şi secundat de Pascal Vidraşcu, a cărui contribuție încă mai rămâne de elucidat)". Descoperirile recente (care determină argumentele istoricului contemporan) atestă, neîndoios, contribuția importantă a actorului Aristide Demetriade ca *autor* – alături de ceilalți – al scenariului şi, aş zice, ca „punct de sprijin" pentru proaspătul absolvent de conservator Grigore Brezeanu care se arunca, la 20 de ani, într-o aventură de-a dreptul senzațională. Experiența artistică a Artistului Aristide Demetriade nu este deloc de neglijat. Dar cred că recunoaşterea meritelor sale nu trebuie să conducă la anularea meritelor celorlalți. Vorba istoricului de film Tudor Caranfil (vorba vine... „vorba lui"): „Errare humanum est, perseverare...". N-aş trece repede peste faptul că fiul inimosului critic, regizorul Nae Caranfil, reconstituind, în admirabilul film de ficțiune *Restul e tăcere* împrejurările realizării primului lung metraj românesc nu a preluat sugestia tatălui său ci l-a privit pe tânărul de 20 de ani drept autorul real al filmului de acum aproape o sută de ani.

Printr-un capriciu al destinului, la distanță de un an, se stingeau atât Leon Popescu – despre a cărui societate „Filmul de artă Leon M. Popescu", prin forța lucrurilor, va mai veni vorba – cât şi, în 1919, Grigore Brezeanu, al cărui firav organism n-a rezistat unei epidemii iscate încă în anii războiului. „Sărmanul Grigoraş Brezeanu – scria atunci unul dintre prietenii săi, poetul Emil Isac. Câte idealuri nu s-au stins în trupu-i hodorogit... De câte ori,

până noaptea târziu, nu clădeam castele în Spania. «–Vom duce în Europa lumea românească cu filmele noastre!» Aşa spuneai, Grigoraş Brezeanu. Şi te-a apucat de braţ moartea şi te-a dus în lumea în care filmul nu mai luminează niciodată. A rămas văduvă ideea...” („Cuvântul liber”, 15 octombrie 1920). Nici Aristide Demetriade (1872-1930) n-a mai făcut film vreodată: într-adevăr, a rămas văduvă ideea! Peste câţiva ani, într-o mohorâtă seară de februarie, pe când, în rolul lui Zefir din *Trandafirii roşii* de Zaharia Bârsan, oferea iubitei o floare înroşită în sânge, s-a prăbuşit în plină scenă, înmărmurind asistenţa...

FILMUL DE ARTĂ „LEON M. POPESCU”

În ziarul „Rampa”, condus de N.D. Cocea, la rubrica „Ecouri”, apărea în 26 martie 1913 următoarea notiţă: „Suntem informaţi, din izvor bun, că d-l Leon Popescu, proprietarul Teatrului «Leon Popescu», fost Liric, e pe cale să înfiinţeze în Bucureşti o mare casă de cinematografie, cu scopul de a da numai filme româneşti, jucate fie de actorii noştri, fie de o trupă străină special angajată în scopul acesta”. Curând după aceea, la 9 aprilie, ziarul revenea: „Zvonuri bune. în cercurile artistice se vorbeşte despre înjghebarea unei case româneşti pentru editarea de filme cinematografice. Se pare că această casă va avea mari şanse de reuşită, fiind la mijloc un mare financiar şi având concursul celor mai strălucitori artişti români, în frunte cu cea mai minunată tragediană modernă a noastră”. „Rebusul” este uşor de dezlegat. „Marele financiar”, desigur, era Leon Popescu, despre care acelaşi ziar, în preambulul unui interviu publicat peste zece zile, spunea că „nu există încercare artistică sau culturală la care acest îndrăgostit de arta românească să nu fi contribuit într-un fel sau altul”. De pe acest piedestal de Mecena („pe care poza cu complezenţă, dar care corespundea în bună parte unei realităţi”, cum nota Jean Mihail în „Filmul românesc de altădată”), Leon Popescu declara, în interviul respectiv, că a pus „baze trainice” unei întreprinderi ce „urmăreşte cele mai frumoase scopuri artistice”, şi anume „a face o editură de filme româneşti, lucrate după scene româneşti, jucate de artişti români”. La numai câteva luni după apariţia filmului *Independenţa României,* Leon Popescu se arăta pregătit să reînceapă producţia de filme. A fost ambiţionat, probabil, de cele câteva alte tentative de producţie cinematografică ale momentului. Printre acestea, schiţa cinematografică *Dragoste la mănăstire,* pe un scenariu de Victor Eftimiu şi Emil Gârleanu, în regia lui G. Georgescu, cu imagini de Gheorghe Ionescu şi cu Marioara Voiculescu, Tony Bulandra şi Bebe Stănescu în distribuţie (o peliculă care va fi prezentată pe ecrane, însă, abia în 5 septembrie 1914, la cinema „Venus”, deşi materialul filmat data de la începutul anului 1912). O altă încercare a laboratorului „Carmen Sylva” a fost *Culesul viilor,* un film publicitar de Gheorghe Ionescu, cu Ion Iancovescu şi Mitzi Ignătescu în „partea jucată”, altfel un documentar filmat la Valea Călugărească, la renumita podgorie a firmei de vinuri „Dealul zorilor” (co-producătoare a filmului), urmărind fidel procesul de producţie, „vederile” fiind luate de cu toamnă – odată cu îngroparea viţei – şi continuate primăvara, vara, toamna, până la culesul viilor (premiera: 3 ianuarie 1913, la cinematograful bucureştean „Clasic”). În acelaşi timp, Constantin T. Theodorescu înfiinţase societatea „România-Films”, produsese – cum am văzut – subiecte de actualităţi, mici documentare şi anunţa, la 11 aprilie 1913, că a pus bazele unei mari case de

editură de filme şi că „a câştigat Arenele Romane de la Expoziție, unde va instala scenele trebuincioase pentru imprimarea filmelor”. Încă din decembrie 1912, la Teatrul „Bulevard” (sala „Eforie”) fusese prezentat un scheci cinematografic, *Comoara furată,* de Nick Winter – produs de casa „Pathé”-Bucureşti – pentru o „comedie cu dansuri şi cântece” susținută pe scenă şi pe ecran de protagonist. Şi Nicolae Barbelian realizase un scurt metraj la sfârşitul anului 1912, *Păpuşa,* cu Nora Marinescu. Ajunsese să producă filme, în anul 1913, şi un cinematograf bucureştean, cinematograful „Clasic”, filmul *Iulian în creațiunile sale de mahala (*sau *O horă la țară),* a cărui premieră a avut loc în 12 martie 1913, fiind dedicat actorului Iulian, „comicul” cinematografului. În săptămâna imediat următoare, pe ecranul aceluiaşi cinematograf „Clasic”, este prezentată o altă producție a casei „Pathé”-Bucureşti, *Crimele hipnotismului* sau *Trădător fără voie,* tot un film-scheci, realizat de Pierre D’Alick (Alexandru Petrescu) şi – se pare – de operatorul Victor de Bon, presa vremii lăsând să se înțeleagă că era vorba de „două acte cinematografice” pentru un spectacol mixt, în genul celor susținute de Nick Winter; printre interpreți: Natalia Vasiliu, Ion Armăşescu, Aurel Botoşescu, Ion Constantinescu. Toată această „foială”, cu premiere cinematografice săptămânale, l-a mobilizat, neîndoios, pe Leon Popescu. De fapt, el nu şi-a întrerupt nici o clipă activitatea cinematografică în acel răstimp, pe ecrane apăreau mereu diverse „actualități”, sub denumirea „Jurnalul Leon Popescu”. Dar anul 1913 avea să devină din punct de vedere al producției cinematografice, aproape integral, un „an Leon Popescu”.

„Strălucitii artişti” şi „tragediana modernă” de care se vorbea în „misterioasa” notiță publicată în „Rampa” – n-a fost un secret pentru nimeni – erau membrii companiei teatrale conduse de Marioara Voiculescu. Marea actriță continua – după retragerea lui Alexandru Davilla – activitatea companiei de teatru înființată de acesta cu doi ani în urmă. „Compania Marioara Voiculescu” îşi începuse reprezentațiile la începutul stagiunii teatrale 1912-1913, jucând în sala „Teatrului Modern” (pe strada Karagheorghevici. paralelă cu Lipscani, în spatele vechii clădiri a Băncii Naționale; teatrul a ars în 1920, iar strada a dispărut mai târziu). Reprezentațiile trupei se bucurau de un frumos succes de public şi de presă. Compania cuprindea câțiva artişti de mare valoare, cum erau Constantin Radovici – care jucase cu succes şi pe scena „Burgtheater”-ului din Viena –, Ion Manolescu sau G. Storin, o „garanție sigură”, care justifica ideea lui Leon Popescu de a angaja întreaga trupă pentru o producție cinematografică de continuitate. Procedeul era uzitat şi în alte părți, în Italia de pildă, unde multe dintre firmele de producție – şi erau vreo 20 la vremea aceea – aveau angajate una sau mai multe companii teatrale, care lucrau fără întrerupere, ziua şi noaptea, film după film. Aşa ceva visase să realizeze şi Leon Popescu. Într-un interviu din 12 iunie 1913, el anunța că „are gata de lansat pe piața cinematografică un stoc de vreo zece mii de metri de film”, cu care spera să dea „din zece în zece zile câte un program întreg”, alcătuit numai din filme produse de el. „Lucrăm mereu, aşa că stocul acesta se măreşte considerabil, pe fiecare zi” – adăuga Leon Popescu. Şi îşi destăinuia câteva proiecte: „cel dintâi program (...) va fi probabil compus din o dramă puternică, *Pacostea,* al cărei libret se datoreşte d-lui H.G. Lecca (...), o comedie plină de haz

Ghinionul, jucată după libretul d-lui L. Rebreanu de d. Ciucurete (...). Apoi rând pe rând vor urma celelalte: *Amorul unei prințese (...), Iancu Jianu (...), Cetatea Neamțului* şi altele multe". „Afacerea" era pornită. Marioara Voiculescu semnase cu Leon Popescu un contract care prevedea că acesta va pune la dispoziție mijloacele tehnice (platoul de filmare, tehnicieni, peliculă şi laborator), iar Marioara Voiculescu va asigura scenariul, regia şi plata actorilor, primind pentru aportul său o sumă fixă, „pe metru de peliculă turnat", o formă destul de originală de remunerație. Platoul a fost amenajat în curtea Teatrului „Liric". Ca tehnician, Leon Popescu a apelat la Gh. Ionescu-Cioc, care a completat laboratorul cu aparate improvizate de el. Un reporter (invitat să viziteze instalațiile) căzuse în delir: „Este o adevărată uzină modernă pentru fabricarea filmelor, cu atelierele trebuincioase, cu operator, developator, pictori etc. etc. în sfârşit, tot ce alcătuieşte o «fabrică de filme»„. În realitate, lucrurile nu stăteau deloc aşa, „Fabrica" nu era decât o improvizație rudimentară – mai ales în raport cu posibilitățile tehnice curente din țările producătoare de filme –, fără tehnicieni experimentați şi fără... un regizor de film. Peste ani, Marioara Voiculescu îşi amintea disputele cu Leon Popescu: „deşi i-am propus să aducă un regizor străin, pe propriile mele cheltuieli, el a refuzat, lucru pe care nu-l pot explica nici astăzi..." („Cinema", 16 noiembrie 1926). Ca operator pentru filmele artistice, Leon Popescu l-a avut tot pe Franck Daniau – pe care-l adusese în țară pentru *Independența României –,* ajutat de alt operator francez, Alphonse Chagny, şi – se pare – de italianul Demichelli, în timp ce specialistă în montaj era tot o franțuzoaică, soția lui Daniau, Paule Cambon. „Regia" au asigurat-o, în condițiile date, Marioara Voiculescu, C. Radovici şi scriitorul Haralamb Lecca (acesta din urmă se ocupase de regia de teatru pe vremea când fusese director al Teatrului Național din laşi), dar nici unul nu cunoştea *regia de film.* Intr-o notă apărută în „Rampa" din 30 aprilie 1913, Marioara Voiculescu îşi destăinuie pentru prima oară în public noile preocupări, anunțându-le însă cu rezervă: „Pregătim *Fedora* pentru cinematograf. Dacă vom izbuti să facem o lucrare de artă, filmul va fi reprezentat...". Tot în „Rampa", un articolaş nostim din 18 mai, descria atmosfera de lucru a producției care începuse: „De câtăva vreme pensionarii d-nei Marioara Voiculescu, împreună cu directoarea lor chiar, joacă în câteva filme româneşti ce se vor proiecta cât de curând pe pânza unui cinematograf din Capitală. Trecătorii matinali îi văd mai în fiecare zi prin fața diferitelor localuri, îmbrăcați în haine de gală, machiați etc. Ieri dimineața, Storin, sculat de la orele 4 se afla în tramvaiul electric încă de la 6,30, îmbrăcat în redingotă cu reveruri de mătase, cu pantaloni dungați, cravatat în alb. – Cine mă vede, spunea simpaticul artist, se uită la mine lung, mă măsoară... La o oră aşa de dimineață, şi-o fi dând cu gândul că mă duc la vreo cafenea, să-mi iau postul de chelner în primire".

Prima proiecție cu o producție a „Filmului de Artă Leon M. Popescu", în această nouă fază de activitate, a avut loc „în cerc închis" chiar cu o zi înaintea publicării interviului din „Rampa", unde Leon Popescu îşi expunea proiectele, deci în 11 iunie 1913, la cinematograful „Clasic", când s-a prezentat lungmetrajul *Amorurile unei prințese.* Despre *Fedora* nu s-a mai aflat nimic. Unii comentatori au avansat ideea că aceste două filme ar fi, în realitate, unul singur, care a circulat, în referințe, cu două titluri. Supoziția

este susținută de faptul că în *Fedora* era vorba despre... amorurile unei prințese, acelorași actori le reveneau rolurile principale – Marioara Voiculescu, Gh. Storin, Maria (Mitzi) Vecera-Ionescu (în *Amorurile unei prințese* mai figurau pe generic Ion Manolescu, Bebe Stănescu, Elena Crissenghi, Radu Popea, Alexandru Economu ș.a.) –, genericele anunțau același „regizor" (Marioara Voiculescu); și mai era un „amănunt": pe nici unul din inventarele de epocă ale filmelor produse de Leon Popescu – în revista susținută de el, „Curierul cinematografic", în actele juridice de la Arhiva Tribunalului Ilfov etc. – nu figurează niciodată alături ambele titluri, ci ori unul ori altul dintre ele. Reluarea pentru public a filmului (anunțată pentru 17 iunie) nu este confirmată documentar. Depășind supozițiile, ajungem pe teritoriul unor certitudini. În 24 iunie 1913, la cinematograful „Clasic", are loc premiera filmului *Răzbunarea.* Scenarist și regizor este Haralamb Lecca, principalele roluri sunt deținute de Marioara Voiculescu (Fira), Iancu Petrescu (Sandu) și Ion Manolescu (Florea). Presa anunță „o puternică dramă țărănească". Primirea filmului n-a fost deloc încurajatoare pentru realizatori. În „Arhiva" din Iași, sub semnătura lui Adonis Gr. Popov se putea citi: „Domnul Haralamb Lecca a expus în vitrina firmei d-sale tragedia *Năpasta,* la cinematograf, sub numele de *Răzbunarea* (!). Toată desfășurarea dramatică este aceea a piesei lui Caragiale. Doar că a mai adăugat tablouri care nu complică întru nimic, ori nu aduc nici o modificare originală *Năpastei.* E revoltător. Abia a murit Caragiale și a și fost prădat. Și de cine? De d-nul Haralamb Lecca, care perora într-un rând împotriva «câinilor» societății". Necruțător este și Mihail Sorbul (sub pseudonimul G. Șoiman) în „Seara" (din 10 iulie 1913): „Am fost printre cei dintâi care au alergat la Clasic să vadă *Răzbunarea.* Mă atrăgea și titlul piesei și numele actorilor și al autorului, dl. Haralamb Lecca. Ei bine, *Răzbunarea* d-lui Lecca a fost o «năpastă» și pentru public și pentru autor. De vină nu-i atât autorul care se crede chemat a scrie orice, ci artiștii care joacă. D-na Marioara Voiculescu ne-a dat o țărancă care n-avea nimic țărănesc în ea. D-sa are așa de multe atitudini nefirești, încât o sfătuiesc să se gândească serios înainte de a se mai apuca să joace vreun rol pentru cinematograf. Efectiv, *Răzbunarea* – numită, până aproape de premieră, *Pacostea* (inclusiv în interviul de intenții al producătorului) – era... *Năpasta* lui Caragiale, cu numele personajelor schimbate, fapt sancționat aspru de presa vremii. Filmul a rulat, la premieră, împreună cu un scurt-metraj produs tot de Leon Popescu, în regia lui Vladimir Maximilian, cu Vladimir Maximilian (și Florica Florescu), comedia *Un leac pentru soacre,* reluată în 1916 cu un alt titlu, *Max și soacra*. Premierele românești, la cinematograful „Clasic", curg în serie. Peste o săptămână, la 1 iulie, putea fi văzut un alt lungmetraj, *Urgia cerească,* scris și regizat de Constantin Radovici, cu aceiași operatori francezi, Franck Daniau și Alphonse Chagny, cu Constantin Radovici, Maria (Mitzi) Vecera-Ionescu, Elena Crissenghi, Bebe Stănescu, Florea Simionescu, Radu Popea, Iancu Constantinescu, Vasile Romano în distribuție. Mihail Sorbul (sub același pseudonim) își continua pamfletele. După ce-i sfătuia pe artiști să nu-și mai pună mustăți și barbă falsă, pentru că „în cinematograf mușchii feței joacă foarte mare rol și dacă-i astupi cu păr, astupi jocul feței", dramaturgul-cronicar ajungea la observații de conținut: „Iară domnii autori să ne mai slăbească a arăta națiunea română ca pe niște omorâtori și

asasini. Înțelegem să ne arate mândria, cinstea şi alte însuşiri nobile ale românului – şi slavă Domnului avem destule – şi să lase în pace asasinatul şi violul cu premeditare şi vulgar; şi apoi nu e absolut nevoie ca actorii să fie îmbrăcați în costume naționale: nu haina dă talentul!" („Seara", 10 iulie 1913). Din sursele vremii, aflăm că *Urgia cerească* se înscria pe linia filmelor vremii, cu situații tari şi melodramatice. Să nu uităm că pe ecranele „vecine" rulau în epocă filme precum *Păcatele părinților, Bărbatul cu trei femei, Hipnotizata, Nebună din dragoste* sau „colosalul film criminal" *Mâna de fier cu bandiții în mănuşi.* Pe de altă parte, publicul era atras de reclama zgomotoasă a vedetelor daneze Asta Nielsen sau Waldemar Psilander, a celor italiene – Hesperia, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lida Borelli. Publicului trebuia să i se răspundă pe măsura cerințelor.

Numai că „afacerea" lui Leon Popescu cu compania Marioara Voiculescu n-a ținut mult. Trecuseră doar câteva luni de la premiera cu şampanie a filmului *Amorurile unei prințese* – la care au participat numeroşi scriitori şi oameni de teatru ca N.D. Cocea, Mihail Sorbul, Liviu Rebreanu, Emil Gârleanu, Ion Minulescu, A. de Herz, Corneliu Moldovanu –, când, între părțile contractante, au izbucnit litigiile, soldate cu prelungi şi obositoare procese. Leon Popescu s-a judecat îndelung, din pricini diferite, atât cu membrii companiei teatrale, cât şi cu colaboratorii francezi. La data izbucnirii conflictului – în toamna anului 1913 – erau terminate alte câteva pelicule, pe care „Filmul de Artă Leon M. Popescu" le va prezenta pe ecrane când situația o va permite. Până atunci, însă, cinematograful „Clasic" a găzduit o nouă premieră rezonantă, *Cetatea Neamțului,* filmată în pauza dintre două stagiuni a Teatrului Național din Craiova, a cărui trupă, condusă de Emil Gârleanu, susținea şi interpretarea. După nuvela lui Costache Negruzzi şi după piesa lui Vasile Alecsandri, scriitorii Corneliu Moldoveanu şi Emil Gârleanu (acesta din urmă semna şi regia, ajutat de operatorii francezi, încă în funcție) au scris un scenariu cu subiect istoric, despre luptele regelui Sobieski cu plăieşii moldoveni. Jucau în film Mişu Fotino, Papa Stănescu, Remus Comăneanu, Pandele Nicolau, C. Neamțu-Ottonel, Coco Demetrescu şi mulți actori craioveni. Critica, de data aceasta, salută filmul, chiar şi Mihail Sorbul (M. Sb.), în „Rampa", se „umanizează": „Cu riscul de a mi se bănui obiectivitatea, care totdeauna m-a condus în aceste «însemnări», susțin că filmul *Cetatea Neamțului* este un succes al cinematografului românesc (...). Filmul prezintă un neaşteptat interes, ce te prinde de la întâiul tablou şi te face din când în când să aplauzi de bucurie. Asta evident că e un succes moral. Desfăşurarea filmului e gradată, montarea – o bogăție nebănuită de amănunte. Remarc armata leşească, bejenia, nunta". La „Teatrul Eforiei", în 7 septembrie 1914, este proiectat filmul *Spionul,* ale cărui filmări au fost realizate înaintea conflictului (prin lunile iunie-iulie 1913), sub auspiciile „regizorale" ale Marioarei Voiculescu şi ale lui Constantin Radovici. Difuzarea a fost întârziată, desigur, din pricina procesului. Cât despre apariția filmului pe ecrane în toamna lui 1914, ea a fost favorizată de conjunctura izbucnirii războiului mondial, care oferea acestei „drame patriotice" şansa implicării în actualitate. Cam... comic pentru o dramă, subiectul – extras din presa vremii – arăta astfel... „Faima artileriei Române este temută de statele vecine. Un tânăr ofițer travestit în pictor trece frontiera cu scopul de a pune mâna pe secretul ultimului model

de tun. Iată-l în faţa fortului ascuns, zidit pentru paza hotarelor. Bătrânul gardian însă veghează. Cu toate că spionul a cucerit prin false declaraţiuni de dragoste pe frumoasa nepoată a gardianului, în clipa când vrea să demonteze piesele tunului secret e apucat cu furie de braţele gardianului, care-l sugrumă. Rugăminţile nepoatei sunt zadarnice: spionul e pedepsit. În zare se aud trâmbiţele oştirii care pleacă în campanie. Fata zdrobită de durere îşi revine la datorie privind tricolorul fâlfâind". Jucau în film Constantin Radovici (gardianul fortului), Marioara Voiculescu (nepoata lui), Gaston Barnier (spionul), Elena Crissenghi, Vasile Romano, C.P. Condora. Aceiaşi regizori prezintă publicului, la sala „Eforie", în 2 februarie 1915, o altă „restanţă" filmată în vara lui 1913, *Viorica,* cu Marioara Voiculescu şi Constantin Radovici; este evident că această „dramă de senzaţie" fusese filmată înainte: în 1915 protagonişţii jucau în trupe diferite şi nu mai aveau cu Leon Popescu decât litigii. Din aceeaşi „serie restantă" este prezentat pe ecrane, în 2 martie 1915 (la cinematograful „Clasic"), *Detectivul,* ai cărui protagonişti sunt tot Constantin Radovici şi Marioara Voiculescu (regizori şi interpreţi). Radovici juca un rol dublu, era detectivul Buel şi apaşul Giovanni, şi, cum se menţiona în presă, „printr-un procedeu cinematografic, la un moment dat în aceeaşi scenă, dl. Constantin Radovici apare pe film în ambele incarnaţiuni". În sfârşit, cei doi protagonişti apar în ultimul film restant (filmat în vara lui 1913), la „Kino-Pax", în 22 iunie 1916, jucând în *Dragostea marinarului.* Distribuţia producţiilor realizate de „Filmul de Artă Leon M. Popescu" începuse să fie asigurată de societatea „Cipeto", care fuzionase la sfârşitul anului 1914 cu societatea producătoare. Diferite surse ale epocii indică multe alte titluri rezultate din colaborarea lui Leon Popescu cu compania Marioara Voiculescu (printre care *Fiica de pescar, Remuşcarea, Studentul, Zăpăcilă se însoară, Voiaj pe Dunăre),* despre care se ştie prea puţin, Nu se ştie dacă şi când au fost terminate, dacă şi când au fost proiectate. „Filmul de Artă Leon M. Popescu" a produs – se pare, tot în vara anului 1913 – şi comedia cinematografică într-un act *Ghinionul,* pe un scenariu de Liviu Rebreanu, cu Ciucurette în rolul lui Rică Ghinion, despre care, de asemenea, nu se cunosc amănunte. În paralel cu „ofensiva Leon Popescu", soldată cu rezultate contradictorii, discutabile (şi cu procese răsunătoare în epocă), anii 1913-1916 au oferit publicului şi alte premiere cinematografice româneşti. La cinema „Grădina Teatrului", o „noutate mondială pe scenă şi pânza cinematografică", în 19 iulie 1913: un *Scheci cu Jack Bill;* surse memorialistice consideră că Jack Bill este pseudonimul francezului Gaston Barnier, angajat pentru producţia lui Leon Popescu până la începutul lui iulie 1913. Sunt menţionate în diferite surse documentare şi pelicule precum *Joffre la Mizil* sau *Din viaţa lui Păcală* de Pierre D'Alick (Alexandru Petrescu), primul cu Elvira Popescu, Aurel Athanasescu, Aurel Barbelian, Ion Manu, Cristian Duţulescu, Gh. Popescu, al doilea cu acelaşi Gh. Popescu, C. Rădulescu-Georgel, I. Constantinescu, Talpă-Lată, Nicolae Barbelian (care semna şi imaginea ambelor pelicule), dar alte informaţii despre filme nu există. Sunt menţionate în epocă şi câteva miniaturi cinematografice, *Scheciul Bodescu – Hopkins* (filmat la Brăila de Tudor Posmantir, probabil în anul 1915), *Scheciuri cu Nitta-Jo* (introduse în spectacole revuistice ale anilor 1915-1916, a căror vedetă era cupletista franceză „en vogue" Nitta-Jo – Jeanne Dafton – cu partenerul ei Milton), *Cei*

doi Bărcăneşti (tot un scheci intercalat în spectacole de revistă, „în care nenea Alecu Bărcănescu e cinematografiat şi vorbeşte din sală cu sine însuşi”, cum se scria în presa vremii, după premiera din 31 octombrie 1917). Cel mai marcant film al acelor ani a fost *Oţelul răzbună* de Aristide Demetriade (premiera: 9 decembrie, la cinema „Clasic”), cu Aristide Demetriade şi M. Tancovici-Gosmin în rolurile a doi ingineri îndrăgostiți de o frumoasă Mariettă (Marioara Cinski), fiica patronului lor (Ronald Bulfinski). Considerat unul dintre primele filme româneşti de aventuri, filmul a fost bine primit de presă, Mihail Sorbul, în „Rampa”, îl considera „cel mai bun film românesc”, cronici favorabile au apărut şi-n „Minerva”, şi-n „Dimineața”. La acest film au lucrat şi operatorii francezi Franck Daniau şi Alphonse Chagny, aflați la ora turnării – toamna anului 1913 – în conflict cu Leon Popescu; producător, de data aceasta, era un profesor, Gheorghe Arion, care, în cele din urmă, şi-a recuperat investiția. Dar cu o floare... Greul l-a dus, în toată perioada, producătorul Leon Popescu, cu prețul propriei sănătăți. Învins de firea sa păcătoasă, tracasat de nesfârşitele procese în care a fost angrenat, lovit de o întunecare mintală precipitată, Leon Popescu (1864-1918) a fost „pus sub interdicție”, după ce, se zice, „ar fi dat foc cu propria-i mână, filmelor pe care le adăpostea într-o magazie a Teatrului Liric, în decembrie 1917” (Tudor Caranfil, „în căutarea filmului pierdut”, p. 120). Patronul societății „Filmul de artă” avea să fie condus pe ultimul drum în aprilie 1918, la 54 de ani, de foştii colaboratori şi de „neconsolata” familie care, cu numai câteva luni în urmă, susținuse punerea lui sub interdicție, invocând drept argument al dezechilibrului mental faptul că „investise sume mari cu filme de cinematograf în speranța unor câştiguri fabuloase, dar fără nici un beneficiu”.

FILMELE DE PESTE MUNȚI

În provinciile româneşti aflate până în 1918 sub dominație habsburgică producția cinematografică s-a dezvoltat în condiții aparte. Pe de o parte, nivelul *cantitativ* al realizărilor cinematografice a fost net superior celui din „vechea Românie”. Superioare au fost şi condițiile tehnice oferite producției cinematografice. Pe de altă parte, însă, deşi au existat autori cu activitate de creație foarte susținută, nivelul artistic al peliculelor realizate între anii 1913 şi 1920 n-a atins, decât rareori, cote de vârf. Cea mai proeminentă figură a acelor ani a fost regizorul, producătorul, scenaristul şi actorul Janovics Jenö/Eugen (născut la Ungvar, în 1872 şi mort la Cluj, în 28 februarie 1946), un pionier – deopotrivă – al cinematografului din Ungaria şi România. În perioada amintită, el a contribuit, într-un fel sau altul (date fiind laturile multiple ale personalității sale cinematografice) la realizarea, în Cluj, a pste 60 de lungmetraje de ficțiune – o cifră realmente impresionantă! – produse de firmele sale „Proja”, „Corvin” şi „Transilvania”, dintre care 32 sunt semnate de el ca regizor. În studiourile sale au lucrat regizori precum Garas Márton, Mihály Kertesz (viitorul Michael Curtiz), Sándor Korda (viitorul Alexander Korda). Să aruncăm o privire spre câteva dintre titlurile filmografiei lui Jenö Janovics. Numele său este legat – ca scenarist şi co-producător, în colaborare cu „Pathé Frères” (Paris) – de filmul reper pentru începuturile filmului transilvan *Mânzul şarg,* în regia lui Felix Vanhyl (1913). O dramă populară, a cărei acțiune se petrece într-un sat din pustă, prezentată – în premieră absolută – la Paris, în decembrie 1913, apoi la

Budapesta (17 ianuarie 1914), la Cluj (28 ianuarie 1914) şi la Bucureşti (7 martie 1914), unde a circulat cu titlul *Secretul orbului* şi a avut drept „slogan" publicitar următorul text: „,martiriul unui român din Ardeal". Filmul s-a pierdut, cum s-au pierdut cam toate filmele acelor ani (drept pentru care, în acest capitol, nu vom putea vorbi prea des despre filme *păstrate).* Din aceeaşi perioadă datează şi filmul *Fata regelui dolarilor – o* comedie turnată la Cluj în vara anului 1913, cu Lili Poór în distribuție, cu Ianovics co-regizor alături de Robert Montgobert). În 7 mai 1915 era prezentat în premieră la Cluj – după premiera budapestană – filmul *Bánk Bán* de Mihály Kertesz, cu László Bako în rolul titular, Jenö Janovics fiind producător şi scenarist (adaptând o dramă de József Katona): piesa originală a fost scoasă dintre pereții scenei, acțiunea a fost presărată cu momente cinematografice voit spectaculoase, cum ar fi „lupta din Galiția". Acelaşi regizor – devenit „nume mondial" – a filmat, la Cluj şi la Trascău, în iunie-iulie 1914, *Escortata* şi, în aceeaşi vară, comedia *Sugarii împrumutați* (Janovics fiind, în ambele, scenarist). Iată câteva dintre filmele regizate de Jenö Janovics, începând din 1915: vodevilul *Şiretenie de fată,* comedia din viața actorilor *Liliomfî* (după o piesă de Ede Szigligeti, cu filmări la Cluj, Gherla şi Feneş, şi cu premiera la Cluj în 24 ianuarie 1917), drama *Inimi zbuciumate,* comedia sentimentală *Fata nababului din Dolova* (realizată în colaborare cu Sándor Korda), drama *Sunt nevinovat* şi povestea sentimentală *Excelența sa deținută,* o altă dramă – în care regizorul deținea şi rolul principal – *Taina spovedaniei, Ciclul de poezii de Petöfi* (ecranizare a unor poezii de Petöfi, printre care „O cârciumioară la capătul satului", „Calul furat", „Nemeşul maghiar", un film în patru acte prezentat la Cluj în 4 aprilie 1918, la cinematograful „Szinkor"), comedia rurală *Notarul din Peleske,* dramele *Cârciumăreasa iubea haiducul* (după altă poezie de Petöfi) şi *Învățătoarea* (după o piesă de Sándor Brody), drama criminală *Ultima noapte* şi povestea unui condamnat pe nedrept *Stigmatizatul,* drama *Industriaşul* şi comedia *Cyklamen,* ecranizările *Madame X, femeia anonimă* (după o piesă de André Bisson), *Serge Panin* (după o piesă de Georges Ohnet), *Călugărul* (după piesa lui Aristid France) şi *Bacara* (după piesa lui Henri Bernstein), ultimele două cu Lili Poór în roluri principale, alte câteva drame – *Madona satului, Hotel Imperial, Braconierul* –, comedia *Corp mov, şapcă galbenă,* cu aceeaşi mare actriță Lili Poór. Lista, cum spuneam, e mai lungă, am selectat doar câteva titluri. Regizoral Janovics Jenö va fi activ pe platouri şi după Unirea din 1 Decembrie 1918, când numele său, pe generice, va deveni Eugen Janovics.

Filmografia de peste munți începe cu... scheciul cinematografic *Cox şi box,* filmat la Cluj în vara anului 1912, o peliculă în care jucau Ilonka şi Gyula Nagy. Din 1915 datează... *Dragostea unei apaşe* – regizoare fiind Elemer Hetenyi, soția lui Elemer Bornemissza –, filmările exterioare fiind realizate la Cluj (la fabrica de cărămidă, pe malul Someşului, în Piața Centrală, la farmacia „Biro", la restaurantul „New York", la cafeneaua „Thalia", în fața palatului Bánffy), între 1 şi 3 martie 1913. Tot din 1913 datează şi comedia *Nuntă la Arad* de Mihaly Szendrey (cu Alfred Gyözo în rolul lui... Napoleon). Diletanți din aristocrația clujeană au interpretat, în acea perioadă, filmul *Omul de 300 de ani,* prezentat în premieră la Budapesta (27 aprilie 1914). În afara cineaştilor amintiți, din 1915 este activ pe platouri regizorul Márton

Garas, cu *Mărturia sângelui* (premiera la Cluj în 27 octombrie 1915), *Regele bursei* (o dramă din viața aristocrației financiare), *Întâlnire nocturnă* (o dramă populară), *Noapte bună, Muki!* (cu Lili Poór şi Ferenc Vedrey, acesta din urmă fiind... Muki, un crai tomnatic cu revelații nocturne), *Magdalena de la munte* şi un „remâke", *Cox şi Box* (doi burlaci londonezi intrați în folclor). Printre regizorii prezenți pe platouri după 1916 se numără, cum am văzut, şi Sándor Korda – cu filme precum *Nopți albe (Fedora), Poveşti despre maşina de scris* (cu Lili Berky şi... Jenö Janovics), *Bancnota de un milion de lire* (după romanul lui Mark Twain), *Bunica* (cu Lujza Blaha), *Contele Mişka* (ecranizarea unei... operete), *Bărbatul cu două inimi,* o poveste de dragoste ai cărei protagonişti sunt o fată crescută la călugărițe şi un tânăr moşier căsătorit. Printre regizorii acelor ani se numără Ferenc Téray (şi interpret, în filmul său *Viclenie de ştrengar*), Mihaly Szendrey (autorul comediei *Nuntă la Arad,* a cărei premieră a avut loc... la Arad, în sala Teatrului orăşenesc, la 19 decembrie 1913). Un regizor care şi-a câştigat o meritată reputație în epocă a fost Adolf Mérei, cu filme precum *Somnambulul* (premiera: 2 aprilie 1918, la cinematograful clujean „Urania"), *Niciodată... de-a pururea!, Camerista, Comandantul a şase corpuri,* acestea trei datate 1916. Două scurt metraje sunt semnalate la Arad în 1916: comediile *Jos Masca!* şi *Aveți o păpuşică?* de Dezideriu Kertesz, cu Luiza Keiffer-Györö şi... Dezideriu Kertesz. După anul 1917, pe generice apare cu asiduitate un alt nume de regizor, Mihály Fekete, în filmografia căruia intră pelicule precum *Fetele doamnei Gyurkovics* (o comedie cu happy-end despre tentativele unei văduve din mica nobilime provincială de a-şi căsători fetele), *Bătrânul infanterist şi fiul său, husarul*, un film recuperat peste decenii (despre strădaniile unui bătrân infanterist sărac de a-şi însura fiul cu... Lili Poór, fata cârciumarului), drama simbolică *Dorința* (printre personajele căreia, în calea unei soții adulterine, apar Dorința, Conştiința, Minciuna şi Moartea), *Un rol dificil* (povestea unei fiice de general scăpătat, nevoită să se mărite cu un băcan bogat), *Contagiunea, Siberia* (o dramă sentimentală, cu Lili Poór în rolul unei aristocrate rusoaice care iubeşte un tânăr intelectual exilat în Siberia), *Cei care şi-au schimbat viața* (o altă dramă sentimentală, turnată la Cluj în toamna anului 1918), *În țara cnutului* (distribuit şi sub titlul *Biciul din Siberia), Tragedia doctorilor* (decepțiile amoroase ale unei soții de medic, trecută de prima tinerețe), la multe dintre aceste filme scenarist fiind... Jenö Janovics şi operator László Fekete. Abia după primul război mondial şi după Unirea din 1918 vom întâlni – cu toată afluența de titluri a acestei perioade – un film păstrat peste ani din producția studiourilor transilvane, filmul lui Eugen Janovics din 1920 *Din grozăviile lumii*, despre care va fi vorba într-un capitol viitor.

BILANȚUL FILMULUI PRESONOR (1917-1930)

FACSIMILE CINEMATOGRAFICE „ÎMBĂTRÂNITE DE VREME"

Memoria arhivei păstrează, peste ani, pagini de istorie care sunt, totodată, prețioase documente de istorie cinematografică. O petrecere câmpenească la Bordei, filmată de un operator anonim la începutul deceniului al doilea, o întrunire muncitorească de 1 mai, în sala „Dacia" – petrecută într-un mai, când, vorba poetului, „rozele înfloresc scăldate-n aurul din soare" (dar era

soarele anului 1911!) –, culoare de epocă, patos, facsimile cinematografice îmbătrânite de vreme, toate acestea, imagini ale unei alte lumi, aduc spre contemporaneitate mărturiile de o valoare inestimabilă ale filmelor documentare şi ale „actualităţilor" de odinioară. Practic, istoria mondială a cinematografului a fost deschisă de documentare. Pe toate meridianele, la diferite latitudini şi longitudini, acolo unde arta cinematografului a pătruns în urmă cu decenii sau acolo unde filmul s-a inventat (sau se inventează încă!) sub ochii noştri, documentarul a precedat activitatea cinematografică de orice altă natură, a inspirat multe curente artistice şi şcoli naţionale, marcând datele reale de naştere ale cinematografiilor lumii. Faptul are o explicaţie simplă, foarte la îndemână: secvenţele de „actualităţi", documentarele s-au dovedit dintotdeauna formele cele mai spontane ale cinematografului. Pentru a lua un singur exemplu de aiurea, filmul italian – înainte de a naşte primii „monştri" istorici de tip *Catalina, Neron, Galileo Galilei* – a consemnat pe peliculă cursa automobilistică de la Susa la Mont Cenis, o vânătoare de leoparzi şi cutremurul de la Messina, „subiecte de actualităţi" la ordinea zilei în anii 1904-1906. Dar nu trebuie să mergem cu gândul prea departe, istoria filmului românesc –, cum am văzut – a început, de asemenea, cu „vederi româneşti", încă în ultimii ani ai veacului al XIX-lea, şi, apoi, după un deceniu, prin alte subiecte de actualităţi (pierdute azi, din păcate, în marea lor majoritate).

Oricum, din primii ani ai filmului documentar parvin multe mărturii despre munca şi rodul pionierilor genului. Primul război mondial a întrerupt, cum bine se ştie, fluxul creaţiei cinematografice. Dar aceeaşi perioadă a prilejuit operatorilor din serviciul foto-cinematografic al armatei surprinderea unor numeroase imagini de front. Acest serviciu a luat fiinţă în 15 noiembrie 1916. Conducerea Serviciului Fotografic şi Cinematografic al Armatei Române i-a fost încredinţată sublocotenentului Ion Oliva, student la Facultatea de Arhitectură din Paris (mobilizat după începerea războiului şi trimis în ţară de către şeful misiunii militare române în Franţa, colonelul Rudeanu, în scopul organizării acestui serviciu). Împreună cu Oliva, venise în România şi George Grassi, ca reprezentant al armatei franceze şi al Casei de filme „Gaumont". Ca operatori de front au fost numiţi caporalul Tudor Posmantir, soldatul Constantin Ivanovici, caporalul Gheorghe Ionescu (responsabil cu filmările aeriene), iar după bătălia eroică a Mărăşeştilor – unde-şi făcuse botezul focului – a fost cooptat şi soldatul Eftimie Vasilescu. Manuela Cernat (într-un articol din „România literară", 1 decembrie 1989) sublinia: „practic, aici se reuniseră toţi cinematografiştii incorporabili de care dispunea în acel moment ţara. În totul şi cu totul cinci. Cinci foarte tineri pionieri ai unei arte pe cale de înfiripare, cinci foarte tineri breslaşi, de-o vârstă cu însăşi noua profesie pe calea căreia tocmai păşiseră". După cum precizează Viorel Domenico în cartea sa „Scutul de celuloid", cineaştii militari şi-au îndreptat atenţia cu precădere asupra a ceea ce se întâmpla în prima linie a frontului: ei au fixat pe peliculă imagini din timpul stabilizării frontului în Carpaţii Răsăriteni, în sectorul Focşani – Nămoloasa (după retragerea în Moldova) şi al refacerii forţelor de la începutul anului 1917, în vederea marilor bătălii care aveau să urmeze. Despre filmul *Iarna pe front (Armata Română în Munţii Carpaţi),* realizat în această perioadă, un document aflat în Arhiva Naţională de Filme consemnează: „Eroii acestui

reportaj erau ostaşi simpli, prinşi în încleştarea cu duşmanul şi cu vitregiile naturii. Făcând scut cu piepturile lor într-un sector al frontului de pe crestele Carpaților, ei au avut prilejul să ofere cineastului militar câteva momente caracteristice pentru un dispozitiv de apărare. Obiectivul aparatului de filmat a cuprins în panoramice largi dantelăria încâlcită a tranşeelor, oprindu-se apoi în prim-planuri la acei truditori care le făureau". Printre reportajele din iarna şi primăvara anului 1917 s-au numărat şi *Vederi de pe frontul român* (realizat la Târgu Ocna), *Vânătorii de munte* (filmat la Piatra Neamț) de Constantin Ivanovici, *Vederi cinematografice de la antiaeriană* şi *Experiențe cu tunuri antiaeriene,* realizate la Botoşani de Tudor Posmantir. Memoriile operatorilor Constantin Ivanovici şi Tudor Posmantir oferă multe amănunte despre filmările de-atunci. Cineaştii militari au filmat în vara şi toamna anului 1917 peste 50 de reportaje. Din aceste filmări s-au realizat două ample documentare de montaj. Primul, *Frontul român* (în două părți), al doilea, *În jurul ultimelor lupte de pe frontul român* (în cinci părți). Acest film este primul documentar de lungmetraj realizat în timpul războiului; autor principal: Constantin Ivanovici, care a fost, deopotrivă, operator, monteur, ba chiar şi proiecționist, la premiera din 25 septembrie 1917 de la Teatrul Național. În film erau incluse şi secvențe din cele două părți ale documentarului *Frontul român* (a căror premieră publică avusese loc în lunile mai şi – respectiv – iulie din anul 1917). Constantin Ivanovici povesteşte în memoriile sale: „După terminarea luptelor din vara anului 1917, având cca 1500 m. de material filmat, m-am gândit să montez un film despre victoriile armatelor române de la Mărăşti, Mărăşeşti, Oituz, Tg. Ocna. După aprobarea primită din partea Marelui Cartier General am muncit vreo câteva zile şi nopți şi am reuşit să montez un film de şase bobine". Filmul cuprindea imagini privind reorganizarea armatei române pe toate fronturile în toamna anului 1916 şi iarna anului 1917, scene operative din luptele de la Mărăşeşti, Mărăşti, Tg. Ocna şi Oituz, în partea finală fiind montate secvențe cu defilarea trupelor victorioase şi decorarea eroilor. Operatorul Constantin Ivanovici evocă, în amintirile sale, şi premiera de la Teatrul Național: „Scriitorul Mihail Sadoveanu, directorul Teatrului Național, m-a felicitat şi mi-a spus: «Mă, țâncule (Constantin Ivanovici avea 19 ani pe atunci – *n.n.),* ai făcut o lucrare grozavă. Vei rămâne în istorie!»„.

Reportaje de război au realizat şi operatori străini aflați în misiune pe frontul român, iar în teritoriul ocupat de armatele germane şi austro-ungare (în perioada noiembrie 1916-august 1917) au filmat şi operatorii din țările ocupante, reportaje de tipul *Victoria lui Mackensen (I, II, III), În Bucureştiul cucerit* sau *Împăratul Wilhelm al II-lea în România;* au fost realizate chiar reportaje ale operatorilor austro-ungari de tipul... *Ardealul atacat de români* (cu filmări în zona Odorhei şi Miercurea-Ciuc), *Drumul nostru triumfător prin România* (luptele din Carpați, la Pasul Bran, cucerirea oraşului Câmpulung), *Un batalion de honvezi pe frontul românesc* etc. Astfel de filme erau proiectate şi pe ecranele bucureştene. Cum erau primite ele? „Din întunericul sălii se arunca în ecran cu ouă clocite şi cu legume" notează, în memoriile sale, Constantin Ivanovici. Iată şi opinia istoricului teatral Ioan Massoff: „Mă înghesuiam pe la cinematografe, foarte frecventate nu atât pentru filmul propriu-zis, cât pentru jurnalul de război. Nu funcționau decât trei săli: «Lux» (strada Doamnei), «Clasic» (Bulevardul Elisabeta) şi «Zaharia» (strada

Lipscani) apte să nu permită pătrunderea bombelor lansate de avioanele duşmane. Se aplauda armata română care trecuse Carpaţii şi înainta în Câmpia Transilvaniei, dar se huiduia la apariţia armatei kaiserului" („Între viaţă şi teatru", p. 18).

În anii care au urmat primului război mondial, cinematograful a continuat să fie prezent în viaţă, Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei deţinând întâietatea, el dispunând de cel mai modern laborator de filme din ţară şi de câţiva valoroşi specialişti în tehnica şi arta cinematografică, printre care Nicolae Barbilian, Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu, Ion Cosma, ing. Alexandru Dumitrescu (Constantin Ivanovici, demobilizat, şi-a continuat activitatea întâi ca reporter permanent al actualităţilor „Paramount" şi, apoi, ca liber-profesionist, iar Tudor Posmantir, între 1920 şi 1929 a condus Serviciul cinematografic al Fundaţiei Culturale Regale). S-au „cinematografiat" (cum se spunea pe atunci), în acei ani, marile momente politice ale timpului deşi – ironia soartei? – nu ni s-a păstrat nici o imagine cinematografică de la Marea Adunare Naţională de la Alba Iulia, din 1 Decembrie 1918. S-au filmat, totuşi, „actualităţi" semnificative ale vremii, după Marea Unire: *Deschiderea lucrărilor primului parlament al României Mari* (1919), *Deschiderea Universităţii din Cluj* şi *Deschiderea universităţii din Cernăuţi* (1920). După 1922, evenimentele politice vor fi consemnate îndeosebi la Serviciul Cinematografic al Fundaţiei Culturale Regale, Serviciul Cinematografic al Armatei limitându-şi activitatea la filmarea unor subiecte militare (comemorarea eroilor, vizite ale suveranilor în unităţi militare, vizite ale unor delegaţii militare străine etc.). În 1921, Nicolae Barbelian – cel care a devenit „sufletul" Serviciului – a realizat cel mai amplu montaj de secvenţe cinematografice filmate în anii războiului, documentarul în patru serii *Războiul nostru* (utilizând imagini filmate de Constantin Ivanovici, Tudor Posmantir, Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu). După cum se specifică în filmografia producţiei cinematografice din România, „filmul conţinea, în general, materialul impresionat în timpul războiului, în luptele de la Mărăşti, Mărăşeşti şi Oituz, inedite pentru publicul bucureştean, precum şi actualităţi ulterioare anului 1917". Premiera celor patru serii a avut loc la cinematograful bucureştean „Vlaicu", în zilele de 2,17,23 ianuarie şi 2 februarie 1921. Din acest film, Arhiva Naţională de Filme păstrează 500 de metri, imagini comentate astfel de Dan Mateescu (în studiul său privind jurnalul de actualităţi din „Contribuţii la istoria cinematografiei în România"): „Atât de puţine câte sunt, scenele din primul război mondial ne fac să retrăim senzaţia forţei de rezistenţă a poporului. Nu cred că pot fi uitate secvenţele de iarnă ale anului 1917, cu soldaţi pregătindu-se de luptă sau strânşi în jurul focului, unii cufundaţi în gânduri, alţii zâmbind aparatului de filmat. Este o atmosferă confuză şi eroică, totodată, perfect surprinsă pe câţiva zeci de metri de peliculă (...). Deşi scenele de luptă sunt cam stereotipe, există destule secvenţe ce declanşează şi acum emoţia (în 1970, *n.n.).* Cu greu pot fi uitate feţele împietrite ale soldaţilor, uniformizaţi de vestoanele militare, mărşăluind pe drumuri prăfuite în întâmpinarea gloanţelor duşmane. Acelaşi fluid unic îl au şi cadrele din tranşee, tunarii în acţiune, răniţii (...). Valoarea lor istorică sprijină capitolele de specialitate referitoare la acest eveniment şi se sprijină pe ele, formând un complex de argumente ştiinţifice".

Lui Nicolae Barbelian i se datorează şi amplul documentar de sinteză *Povestea neamului românesc,* realizat în anii 1922-1923 şi prezentat în premieră la Cinema „Teatrul Popular” în 16 aprilie 1923. Este vorba despre un film structurat în „patru mari epoce”, cu o lungime de 2500 de metri, al cărui scenariu (inclusiv inserturile) a fost scris de Nicolae Iorga. Regizorului Nicolae Barbelian i se datorează şi imaginile filmului (metopele de pe Columna lui Traian, mărturii arheologice, desene şi stampe de epocă, documente de arhivă şi de arhivă cinematografică, în principal imagini de pe fronturile primului război mondial şi din procesul de constituire a statului național unitar român). Printre momentele istorice evocate în film sunt războaiele dacilor cu romanii, colonizarea Daciei şi formarea poporului român, invaziile barbare şi invazia turcilor, luptele voievozilor români, bătăliile lui Mihai Viteazul de la Călugăreni şi Şelimbăr, intrarea în Alba Iulia, ocuparea austriacă a unor provincii româneşti, răpirea Bucovinei, Horea, Cloşca şi Crişan, răpirea Basarabiei, răscoala lui Tudor Vladimirescu (partea I), antemergătorii revoluției de la 1848, marii paşoptişti, domnitorul Alexandru Ioan Cuza şi Unirea Principatelor, restituirea de către ruşi a trei județe basarabene (Cahul, Bolgrad, Ismail), încorporarea Transilvaniei la Imperiul Austro-Ungar, războiul de independență, luptele de la Griviția, independența României, realipirea Dobrogei, pierderea celor trei județe basarabene, România în primul război mondial, luptele de la Mărăşti şi Mărăşeşti (partea a II-a), proclamarea Basarabiei ca Republică independentă, realipirea Basarabiei la patria-mamă, mari patrioți basarabeni, adunarea de la Alba Iulia şi alipirea Ardealului la patria-mamă, mari patrioți ardeleni, luptele de pe Tisa, intrarea armatei române în Budapesta, armata română distribuind hrană populației înfometate budapestane (partea a III-a), viața în Ardeal după alipirea la patria-mamă, demonstrații româneşti de bucurie, pelerinaje la mormântul lui Mihai Viteazul şi la mormântul lui Avram Iancu, apoteoza neamului românesc, sfânta catedrală de la Alba Iulia (partea a IV-a). Ca operator şi regizor, Nicolae Barbelian a mai colaborat la pelicule ca *Filmul încoronării* (1922), *Funeraliile regelui Ferdinand* (1927) iar ca operator la scurt metrajul *Obiceiuri populare* (1928) şi la documentarul sociologic *Drăguş, viața unui sat românesc,* despre care vom vorbi într-un capitol separat.

Pe lângă titlurile amintite, în filmografia operatorului Constantin Ivanovici figurează subiecte precum *Intrarea în Capitală a trupelor aliate* (1918), *Vizita Mareşalului Badoglio în România* (1921), un ciclu realizat între anii 1921-1923 (*Reşița, Minele de la Anina, Industria petrolului, Industria lânii, Timişoara, Uzinele Vulcan, Fabrica de mătase, Lugoj), Funeraliile lui I.C. Brătianu* şi *Funeraliile Regelui Ferdinand* (1927), *Manifestația de la Alba Iulia* (1928). Tudor Posmantir este, între anii 1920 şi 1930, cum spuneam, principalul reporter cinematografic al Casei regale, printre realizările sale fiind scurt metrajul *Peste mări şi țări* (1920-1921), un alt film despre *Neamul românesc* (1925), pentru ca, spre sfârşitul deceniului, să colaboreze cu Jean Mihail la documentarul *Viața unui oraş* (1929), să participe – cum vom vedea – la realizarea unor filme de ficțiune, să-şi continue activitatea de documentarist, în spiritul afirmat, şi după 1930 (*Filmul României, Scene din viața şi domnia regelui Carol I* ş.a.). Eftimie Vasilescu, afirmat, la rându-i, ca operator, regizor şi producător în deceniul al treilea (el înființa, în anul 1923, laboratorul cinematografic şi firma „Româniafilm”), are la activ documentare

ca *Mişcarea cooperatistă din România* (1924), *Excursiunea pe Dunăre a iahtului dunărean* (1925), *Teatrul comunal Brăila* (1928); ca operator a lucrat la *Serbările Unirii* (1929) şi, după 1930, la câteva filme medicale semnate de Dem Paulian (*Hemiplegia, Sifilisul nervos, Miotonia).* A realizat şi un film despre *Minunea de la Maglavit,* a colaborat la multe alte documentare (semnate de Constantin Petrovici sau Ion I. Cantacuzino) şi la filme de ficţiune. Alt nume important, lansat înspre mijlocul deceniului al treilea, a fost acela al operatorului Vasile Gociu, foarte activ în domeniul filmelor de ficţiune, dar afirmat, deopotrivă, în filmul documentar, printr-un film ca *Turnu Severin şi împrejurimile sale* (1927), o călătorie pe Dunăre de la Severin la Moldova Nouă, prin contribuţia la documentarul din 1929 *Serbările Unirii.* Un documentar din 1926, *Dâmboviţa apă dulce,* realizat de Vasile Gociu şi Marcel Blossoms nu a fost prezentat niciodată pe ecrane, fiind interzis de cenzura vremii pentru modul în care prezenta contrastele capitalei. Capitala, ca şi cinematograful, avea, de pe atunci, contraste...

PĂCAL**Ă ŞI** HAPLEA: PRIMELE PERSONAJE ANIMATE

Autorul primului film românesc de animaţie, Aurel Petrescu, avea 23 de ani când „l-a pus în mişcare" pe Păcală. Era anul 1920. Peste puţină vreme, un alt regizor tânăr, Marin Iorda (Iordache), la 26 de ani, îi dădea viaţă pe ecran lui Haplea. Era anul 1927. Cei doi artişti de talent, Aurel Petrescu şi Marin Iorda, au rămas în istoria filmului drept pionierii animaţiei româneşti. După cum subliniază Aurora Pancaldi şi Bujor T. Rîpeanu în studiul lor din 1971, „începuturile filmului românesc", „ca peste tot în lume, animaţia românească s-a născut prin dezvoltarea graficii jurnalistice, din tendinţa firească a acesteia de a-şi depăşi limitele prin animarea imaginilor. Toţi creatorii de filme de animaţie provin din sectorul graficii de jurnal, pe care au ilustrat-o în domeniul caricaturii politice şi de divertisment, în domeniul publicitar sau în cel al benzilor desenate. Grafica jurnalistică a fost astfel prima şcoală la care s-au format animatorii români. Acesteia i se datorează în primul rând trăsăturile de originalitate plastică şi de specific al formulei satirice pe care le dovedesc unele din realizările lor". Primii noştri regizori de animaţie nu fac excepţie de la regulă. E drept, printre „modelele" lor se numără şi cineaştii de răsunet ai vremii, un Walt Disney, un Robert Fleischer, un Pat Sullivan, dar punctul de plecare în aventura celei de a opta arte rămâne propria lor creaţie desenată, dorinţa de a depăşi condiţia de ilustratori ai revistelor pentru copii şi tineret în care se afirmaseră.

Aurel Petrescu (1897-1948) s-a făcut cunoscut, ca desenator şi caricaturist, încă de prin anul 1915, când cronicile sale din „Rampa" – pe când era cel mai precoce cronicar cinematografic, avea numai 18 ani! – erau însoţite, de regulă, cu caricaturi (ale unor artişti în vogă ca Max Linder, Francesca Bertini, Asta Nielsen, Waldemar Psylander, Maria Carmi, Mario Bonnard, Prince Rigadin). Această activitate este continuată şi în timpul războiului, în revista ieşeană „Teatrul de mâine", unde publică desene umoristice care ilustrează foiletonul satiric „Capşa în refugiu" şi caricaturi ale unor scriitori şi oameni de teatru (Barbu Delavrancea, Mihail Sorbul, Mihail Sadoveanu, Ion Minulescu, Maria Ventura, C.I. Nottara, Marioara Voiculescu, V. Maximilian, Elvira Popescu ş.a.). Tot la Iaşi, unde îl purtase războiul – şi activa în cadrul serviciului topografic al armatei – s-a familiarizat cu filmul, s-a aflat în imediata apropiere a cineaştilor mobilizaţi

acolo, a activat ca fotoreporter, apoi ca operator şi regizor, descoperind mereu, cum îi plăcea să spună, „trucuri cinematografice”. După război, în presa epocii interbelice, desenatorul Aurel Petrescu, întors în Capitală, devine colaborator permanent la „Rampa”, „Cinema” şi în special la „Universul” (unde caricaturile sale, începând din octombrie 1921, apar – o perioadă – zilnic, uneori chiar două într-un număr). Intre timp, însă, *graficianul* şi *cineastul* din el s-au întâlnit, Aurel Petrescu s-a lansat în domeniul filmului de animaţie, desenând – în câţiva ani – zeci de filmuleţe. Din păcate, nici unul nu s-a păstrat. Dar achiziţionarea de către Arhiva Naţională de Filme a unui album cuprinzând 240 de „capete de plan”, fotograme din filmele lui Aurel Petrescu (după cum reiese şi din studiul „Documente inedite Aurel Petrescu” de B.T. Rîpeanu, „Cinema”, nr. 10/1967), a permis reconstituirea „arheologică” a creaţiei celui mai prolific autor din epoca pionieratului în animaţia românească. În studiul citat, Aurora Pancaldi şi Bujor T. Rîpeanu stabilesc cronologia filmelor de animaţie ale lui Aurel Petrescu (oferind date suplimentare despre peliculele în cauză): 1920 – *Păcală în lună,* „comedie bufă cu desene animate”; 1923 – *D-ale zilei,* „revistă umoristică” şi o altă serie de caricaturi animate cu acelaşi titlu, *D-ale zilei II;* 1924 – *Păcală amorezat* (în alte surse *Păcală îndrăgostit*); 1926 – O nouă serie din ciclul *D-ale zilei III,* cu subtitlurile „Politică”, „Modă”, „Finanţe”, „Import”, „Export” şi, în acelaşi an, *Motanul în lună;* 1927 – seria *D-ale zilei IV,* două „istorii umoristice” ale omenirii, *Femeia, de la Eva până în zilele noastre* şi *Bărbatul, de la Adam până azi,* un ciclu de *Proverbe ilustrate* şi o satiră politică intitulată *Capete – Figuri politice.* „Studiul fotogramelor – spun autorii «reconstituirii» – ne vorbeşte în primul rând despre fantezia grafică şi cinematografică a realizatorului. Desenatorul desfăşoară nebănuite resurse de inventivitate plăsmuind aparate de zburat, care de care mai curioase, pentru a-şi aduce personajele în lună. Acest voiaj constituie o veritabilă obsesie a sa – sugerată de... Méliès, se pare, *n.n.* –, obsesie care dă naştere unor zeppeline şi rachete, unui fel de helicopter închipuit ca un tramvai aerian, unei nave interspaţiale cu elicea în funcţiune etc. Aceeaşi imaginaţie naşte ciudate combinaţii anatomice, sub chip de animale bizare: un cocoş cu cap de elefant, un elefant cu cap de cocoş, o barză cu cap de porc, un câine cu cap de raţă.” În filmul *Păcală în lună,* supoziţiile – bazate pe ordonarea fotogramelor din album – conduc spre următoarea „tramă”: o navă cosmică pluteşte peste mări şi ţări (ajungând dincolo de polul nord), de la bord, căpitanul scrutează zările cu ajutorul unui telescop – printre peisajele survolate fiind podul de la Cernavodă cu dorobanţul său, catedrala Notre Dame, Colosseumul, palatul Ligii Naţiunilor, un mare port maritim etc. –, descoperind în final stranii peisaje lunare. Fotogramele din *Păcală amorezat* au putut fi comparate cu cele apărute în revista „Cinema”, care anunţa, în 1925, terminarea filmului. Din istoria umoristică a femeii făceau parte, desigur, multe dintre chipurile şi siluetele albumului, personaje seducătoare, graţioase şi uşor ridicole, alungându-şi plictiseala prin staţiunile la modă sau purtând steaguri şi pancarte pe care scrie „vrem!”, în timp ce istoria umoristică a bărbatului cuprindea diverse chipuri şi siluete moderne, în ţinută de gală, altele cu chip de Bachus sau de sultan în haremuri, de umil funcţionar într-o gară sau de cititor al „Gazetei raiului” într-un colţ de paradis. *Capete – Figuri politice* erau caricaturi ale

politicienilor vremii – în stilul celor din „Universul” –, printre politicienii prezenți în fotograme fiind mareşalul Averescu, Ion Mihalache, Iuliu Maniu, I.C. Brătianu. Cât despre ciclurile *D-ale zilei,* ele erau un fel de „oglindă a actualității”. Cum spuneam, patima pentru filmul de animație a durat, la Aurel Petrescu, doar câțiva ani de zile. Prin 1927, când piața era invadată de filme de animație aduse de peste ocean (mult mai ieftine, fiindcă erau produsul unei *industrii* cinematografice), regizorul şi-l va lua pe Păcală şi se va îndrepta spre filmul cu actori. Nu pentru multă vreme: sonorul îl va îndepărta rapid de pe platouri, multă vreme cineastul Aurel Petrescu va dispărea din atenția publică, pentru ca proiectele sale cinematografice de mai târziu – în 1947 căuta sprijin oficial pentru realizarea unor basme cinematografice, după *Punguța cu doi bani* şi *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă –, să eşueze, din pricina morții sale premature, la numai 51 de ani.

În 1927, când Aurel Petrescu se retrăgea, practic, din lumea filmului de animație, apărea un alt pionier al genului, Marin Iorda (1910-1972), care aducea cu sine un alt personaj legendar, pe Haplea. Marin Iorda – rămas pe genericul singurului său film de animație cu numele de Iordache – era scriitor, gazetar, om de teatru, pictor şi grafician la ora debutului său în animație. Cum a ajuns să facă filmul *Haplea* o spune el însuşi, în „Amintirile” sale, aflate în manuscris la Arhiva Națională de Filme: „Am adunat de ici, de colo, bani pentru a cumpăra un vechi aparat de luat vederi, nu mai mare decât o valiză: marca «Urban», un adevărat strămoş. Cum aveam să-l adaptez necesităților mele? Cum să-i potrivesc dispozitivul de turnare? Pelicula? Băile? Două mese suprapuse, pentru turnare. Pe masa de deasupra, bătrânul «Urban». Pe cea de dedesubt, platoul pe care îmi voi aşeza personajele. O gaură în masa de deasupra îmi va permite să fixez obiectivul în aşa fel ca să pot privi drept la mijlocul mesei de jos, scuzați... al platoului. Şi astfel, lună după lună, în pivnița de cărămidă igrasioasă, stăteam aplecat pe planşeta de desen, cu grijă, cu teamă, tremurând la gândul că aş putea face o mişcare greşită. Căci nu îmi era îngăduit să greşesc, să stric un material obținut cu atâta greutate, cu prețul unei munci încordate, scriind şi desenând titluri”. În alt loc din acelaşi manuscris (subintitulat „Câte ceva despre activitatea mea cinematografică”), Marin Iorda mărturiseşte: „Cinematograful, filmul animat îmi confiscaseră toate gândurile, toate preocupările. Personajul meu, cu care îmi creasem o mică reputație în publicistică, nu-mi dădea pace nici o clipă, peste tot Haplea era prezent. Era legat de orice întâmplare, orice eveniment mai mare sau neînsemnat. De la Aurel Petrescu am cumpărat un vechi aparat de luat vederi, o cutie cât un geamantan marca Urban, cu care aveam de gând să realizez o serie de filme de desen animat având ca personaj principal pe al meu cunoscut Haplea (...) Încet-încet vrafuri de desene se ridicau în jurul meu. Haplea mergea, Haplea fugea, Haplea e supărat. Alături de el îşi făceau apariția alte figuri: Cățeluşul Zdup, Gâsca cea Prostuță, Privighetoarea, Cioara, Cobzarul, Țambalagiul, Frosa, Popa Clondir, Naşul şi Naşa. De asemenea, se întruchipau în părțile lor caracteristice trenul în mers, poduri, aeroplanul lui Lindberg, automobilul. Problemele ce mi se ridicau nu erau dintre cele mai uşoare, dar mă interesau cu atât mai mult: mersul omului, mersul câinelui, zborul păsărilor şi al avionului, fuga automobilului. Toate trebuiau studiate, calculate şi realizate în funcție de depărtare, de viteză, de

unghiul optic sub care erau văzute şi redate". În pivnița cu pereții de cărămidă umedă, condițiile de lucru ingrate, metodele primitive la care era nevoit să recurgă nu l-au descurajat, însă, ba chiar l-au stimulat, i-au hrănit iluziile: „vedeam serii întregi cu Haplea, vedeam realizate numeroase bobine în care luau viață cinematografică eroii din poveştile lui Creangă (Setilă, Gerilă, Flămânzilă, Dănilă Prepeleac, Ivan Turbincă cu traista lui cu draci, Harap Alb, Cocoşul curajos din «Punguța cu doi bani»), vedeam pe Moş Ion Roată, vedeam pe împărații, prinții şi frumoasele zâne ale minunatelor noastre poveşti". Mai dure erau, desigur, trezirile la realitate. Marin Iorda rămâne autorul unui singur desen animat, *Haplea.* Dar marea sa şansă a fost că filmul – spre deosebire de celelalte din epocă – s-a păstrat: în colecțiile Arhivei Naționale de Filme există o copie, bine conservată, în lungime de 320 m.: Haplea şi Frosa lui au învins timpul, vor delecta în continuare generații după generații de spectatori. Filmul urma să fie – cum am văzut – punctul de plecare al unui serial care nu s-a realizat. Subintitulat „comedie grotescă", *Haplea* avea ca erou personajul benzilor desenate pe care Marin Iorda (Iordache) le publica în revistele epocii, în acest „prim capitol" – rămas unic – se urmăreau peripețiile matrimoniale ale personajului. Munca la film, începută în 1926, a durat aproape un an, operațiunile de laborator fiind executate la „România-Film", firma din epocă a lui Eftimie Vasilescu. Tehnica de animare era mixtă (desen animat, decupaj, actor), o tehnică asemănătoare – probabil – cu cea la care a recurs Aurel Petrescu în filmele sale, acesta din urmă relatând undeva că personajul desenat se „decupează, având grijă de a-l decompune, astfel că obținem membrele separat"; mişcarea personajelor era determinată de flexiunea încheieturilor, fapt care i-a determinat pe unii comentatori să remarce că desenele lui Aurel Petrescu nu sunt animate, ci „articulate". Cronicile de premieră ale filmului *Haplea (Primul capitol din viața lui Haplea)* sunt entuziaste. Sub semnătura M.B. (Marcel Blossoms), în „Cinema" nr. 70/1927 se putea citi: „Fără a exagera câtuşi de puțin afirmăm că este primul film românesc de acest gen care stă aproape pe acelaşi nivel cu desenele animate străine (...). Figurile atât de populare ale lui Haplea, Frosa şi cățelul Sdup, cunoscute din cărți şi reviste, se mişcă de data aceasta pe ecran în scene amuzante şi hazlii. Sunt scene pline de pitoresc şi pătrunse de un spirit cinematic, cum nu întâlneşti întotdeauna nici chiar în multe producții străine. De altfel iată ce caracterizează desenele animate ale lui Iordache. Imaginile sale nu sunt fixe şi lipsite de ritm; trăsăturile sunt mobile, personajiile se mişcă viu, iar ritmul decupajului nu lasă nimic de dorit (...). Câtă răbdare şi ce muncă i-a trebuit desenatorului Iordache ca să insufle viață eroului său şi celorlalte personajii". Tot în revista „Cinema" (nr. 75/1928), sub semnătura Marianne, se mergea şi mai departe: „Iată primul film românesc în desene animate, căci cele de până acum, deşi încercări foarte lăudabile, nu erau într-adevăr «desene animate» ci mai mult «desene articulate», dacă se poate zice aşa. Regia şi decupajul, diversele planuri precum şi montarea sunt admirabile; se cunoaşte imediat că realizatorul cunoaşte tehnica şi este pătruns de esența cinematografului".

Premiera filmului *Haplea* a fost programată în prima zi de Crăciun a anului 1927, la cinematograful bucureştean „Capitol", unde filmul continua să ruleze la sfârşitul lunii ianuarie 1928, în completarea unei comedii cu Pat

şi Patachon. Era o ultimă „premieră” de animaţie din deceniul al treilea, după un lung şir de premiere, care au lansat şi impus filmul românesc de animaţie încă din ultimul an al deceniului al doilea: *Păcală în lună* – 4 aprilie 1920, la cinema „Cercul Militar”; *D-ale zilei 1-19* septembrie 1923, la cinematografele „Select” şi „Apollo”; *D-ale zilei II* – 8 octombrie 1923, la aceleaşi cinematografe; *Păcală amorezat* – în cursul anului 1925, la „Select”; *D-ale zilei III* – 4 aprilie 1926 la cinema „Vlaicu”; *Motanul în lună* – 28 aprilie 1926, la „Vlaicu” etc. în afara filmelor amintite, spre sfârşitul deceniului al treilea, Aurel Petrescu a realizat, la cererea unor diverşi comanditari, un mare număr de filme publicitare, iar Marin Iorda va figura, cum vom vedea, pe genericul unui film sociologic realizat în 1937 de profesorul Dimitrie Gusti. Cam aceasta ar fi contribuţia pionierilor la istoria filmului românesc de animaţie. E mult, e puţin? Important e faptul că animaţia se născuse. Într-o perioadă pur artizanală, datorită unor entuziaşti cu notabile antecedente grafice şi cu o atentă studiere a filmelor de animaţie străine, americane şi franceze (în articolele lui Aurel Petrescu şi în amintirile lui Marin Iorda se fac frecvente trimiteri la experienţa lor de spectatori ai filmelor de animaţie străine), filmul de animaţie românesc a făcut paşi siguri spre consacrare. Paleta de gen s-a dovedit foarte diversă – de la filmul anecdoctic, cu caracter popular, la satira cu adresă socială şi politică, de la filmul fantastic la cel grotesc, de la şarja acidă la „ocheada” complice –, tehnicile şi manierele grafice au fost, şi ele, multiple, nu lipsite de trăsături plastice originale. În ultimă instanţă, putem considera că animaţia românească din anii ’20-’30 a contribuit efectiv la cristalizarea unei estetici a genului, pe care scrierile unor intelectuali de prestigiu au sistematizat-o, în articole, studii sau lucrări mai ample: Ion Marin Sadoveanu („Desenuri animate” în „Rampa” din 6 octombrie 1930), Camil Petrescu („Despre absurd”, în „Facla” din 9 octombrie 1932), D.I. Suchianu („Curs de cinematografie”, 1931), I.I. Cantacuzino („Uzina de basme”, 1935), G. Călinescu („Între poezie şi feerie”, în „Adevărul literar şi artistic” din 11 februarie 1936) etc. etc. Prezentul – şi viitorul – păstrează, însă, foarte puţin din „zestrea” cinematografică a celor doi înaintaşi ai filmului românesc de animaţie. Dinu Ioan Nicula, în volumul său „Călătorie în lumea animaţiei româneşti” (1997), punctează această realitate: „Dacă, pentru a contrabalansa caracterul cert umoristic al primelor filme de animaţie româneşti, ne vom adresa patetica întrebare «Ubi sunt?», răspunsul ar veni abia murmurat... E glasul discret al albumului cu fotograme şi capete de plan aparţinând lui Aurel Petrescu, e vocea stinsă a bobinei din unica cutie a filmului *Haplea* de Marin Iorda; cele două vibraţii se întretaie în colecţiile de publicaţii ale Bibliotecii Academiei, căci acolo trebuie căutate premisele începutului animaţiei româneşti: în grafica de revistă şi de ziar a celor doi deschizători de drum”. Există tulburătoare paralelisme între creaţiile şi destinele celor doi pionieri ai animaţiei româneşti (lăsând la o parte „amănuntul” că şi-au realizat filmele cu un acelaşi aparat marca Urban): au venit amândoi din lumea graficii de revistă – ar fi de adăugat şi faptul că personajul Haplea a fost lansat de Marin Iorda în „Dimineaţa copiilor” –, amândoi s-au dedicat unor celebre personaje populare (Păcală şi Haplea), amândoi au încercat, după experinţa filmului de animaţie, şansa filmului cu actori (Aurel Petrescu – *Păcală şi Tândală la Bucureşti,* 1926, Marin Iorda – *Aşa e viaţa,* 1928, pentru a deveni ulterior

„specialist la filme neterminate") –, amândoi au fost, cel puțin o dată, operatori (Aurel Petrescu la filmul *Iadeş,* 1926, Marin Iorda la *Haplea),* amândoi au parcurs experiențe actoriceşti (Aurel Petrescu în *Filmul familial,* Marin Iorda având o apariție în *Haplea).* O mică „paranteză" legată de această apariție: prezența cineastului în propriul său desen animat (un procedeu novator, folosirea mixtă a animației şi actorilor) anunța intenția lui Marin Iorda de abordare a scurtmetrajului de ficțiune: lucrul se va întâmpla, filmul *Aşa e viața* va fi realizat curând, dar „nostimada" e alta: titlul filmului de ficțiune reproduce replica pe care desenatorul i-o adresează pe peliculă, în desenul animat, personajului său principal, Haplea: „aşa e viața!"; o paranteză în paranteză: Jean Georgescu, principalul interpret al peripețiilor comice din *Aşa e viața,* va lua cu el, la Paris, cele două bobine ale filmului, şi această peliculă a lui Marin Iorda îi va deschide uşile în citadela filmului francez. N-aş încheia acest capitol fără a menționa un element subiectiv care marchează relația mea personală cu regizorul de animație Marin Iorda: în sufrageria mea, frumos înrămată, păstrez o savuroasă caricatură semnată de Marin Iorda, făcută prin anii '40, tatălui meu, doctorul Nicolae Căliman, care la acea oră era preşedinte al „Astrei" braşovene şi vicepreşedinte al Partidului Național Țărănesc din localitate. Revenind la paralelismul celor doi pionieri ai filmului de animație, nu putem escamota un accent grav: amândouă destinele au fost marcate de umbra neîmplinirii. Aurel Petrescu murea, cum am văzut, la numai 51 de ani, în pragul unui nou început, iar Marin Iorda se sinucide în 1972, după ce – cum o spune şi Dinu Ioan Nicula în volumul său (pag. 15) – „printre tinerii lupi ce mişunau în studiourile cinematografice înființate în anii socialismului, nu reuşise să realizeze nici măcar cele câteva sute de metri de desen animat pe care-i izbutise în perioada interbelică".

AL DOILEA ÎNCEPUT AL FILMULUI ROMÂNESC

Primul război mondial a influențat decisiv destinele producției cinematografice. Chiar dacă peste munți, în Transilvania, au continuat să se realizeze filme, pauza bucureşteană, de aproape zece ani, în suita premierelor cinematografice româneşti (în linii mari, între 1914 şi 1923), îi determină pe istoriografi să considere anul 1923 drept „bornă" a unui nou început cinematografic, al doilea, sau chiar al treilea, dacă luăm în considerație pauza de la hotar de veacuri dintre „vederile româneşti" ale lui Paul Menu şi *Amorul fatal* al lui Grigore Brezeanu. Spun „în linii mari", deoarece excepții există: în 15 mai 1920, de pildă, la cinematograful bucureştean „Regal", rula în premieră *Pe valurile fericirii,* ecranizarea unei piese americane (de K. Williamson) în regia lui Dolly A. Sigetti, cu Lya de Putti, Maria Filotti, Ion Manolescu, G. Storin, Tantzi Cutava-Barozzi, Al. Mihalescu. „Borna" rămâne, însă, anul 1923. În penultima zi a anului, la cinematograful bucureştean „Clasic" avea loc premiera filmului *Țigăncuşa de la iatac,* o coproducție „Spera Film" (Berlin) – „Rador Film" (Bucureşti-Haga), în regia berlinezului Alfred Halm. Se reînnoda, practic, „firul" premierelor româneşti, după o destul de lungă absență. La baza filmului a stat nuvela cu titlu omonim de Radu Rosetti, scenarizată de Victor Beldiman. Intriga era țesută pe povestea de dragoste dintre un boier şi o fată de țigan, acțiunea fiind plasată la mijlocul veacului al XIX-lea şi aducând în prim-plan moravuri şi obiceiuri ale boierilor români de pe la 1850, viața grea a țiganilor

pe moşiile acestora. Faţă de sursa literară, pe motivele căreia a fost elaborat scenariul, filmul introduce câteva peripeţii spectaculoase înspre final, în pregătirea *happy-end*-ului (inexistent în nuvela inspiratoare), punând accente suplimentare, totodată, pe implicaţiile de ordin social ale povestirii (comentariile de la premieră insistând asupra imaginii simbolice care deschidea filmul, o mână ameninţătoare, cu un harapnic, dominând ceata ţiganilor înspăimântaţi). Filmările au durat trei luni din toamna anului 1923 – septembrie-noiembrie –, exterioarele s-au turnat în satul Mogoşoaia, în faţa palatului Mogoşoaia şi în parc, la mănăstirea Pasărea, la bisericile Sf. Vineri şi Stavropoleos, la vila Minovici, în faţa mănăstirii Văcăreşti, în cartierul „Crucea de Piatră", pe malul Dunării, iar interioarele în Bucureşti, noaptea, pe scena Teatrului Naţional. Asistent de regie a fost Jean Mihail, iar distribuţia filmului – pierdut şi el, ca atâtea altele – cuprindea actori importanţi ai scenei româneşti: Petre Sturdza (în rolul bătrânului boier Hortopan), Leon Lefter (Vasile Hortopan, nepotul său), Elvira Popescu (Maria Trotuşanu, logodnica acestuia), Maria Vecera (Smaranda Trotuşanu, mama Măriei), Grigore Mărculescu (Matei Trotuşanu, tatăl Măriei), Dorina Heller (Anica, „ţigăncuşa de la iatac"), Ion Iancovescu (Grigore, surugiul îndrăgostit de Anica), Ion Georgerscu (viitorul Jean Georgescu), Ion Finteşteanu... Desigur, „întoarcerea" la actori români, după ce publicul îşi făcuse idoli din Rudolf Valentino, Pola Negri, Lya de Putti, Ivan Mosjukin, Jacques Catelain, Conrad Veidt, a însemnat mult în epocă. Sarina Cassvan-Pas nota în revista „Filmul" (nr. 9/1924): „Zilele acestea am văzut un film românesc jucat de artiştii români de pe meleagurile noastre (...). Avem acum şi putinţa de a vedea în film plaiurile şi culele noastre, rădvanele şi obiceiurile strămoşeşti despre care am auzit vorbindu-se, iar artiştii pe care închipuirea noastră îi crea altfel decât erau în realitate sunt vechile noastre cunoştinţe de la Teatrul Mic şi Naţional". Filmul românesc reintra în conştiinţa publică. O anchetă a revistei „Filmul" (din anul 1924) situa *Ţigăncuşa de la iatac* pe locul 17 în preferinţele spectatorilor, după vârfurile sondajului – *Casa misterelor, Kean, Monumentul indian, J'accuse* – dar înaintea altor filme celebre ca *Roata* de Abel Gance, *Moartea obosită* şi *Dr. Mabuse* de Fritz Lang. În acelaşi an, 1924, doi apreciaţi regizori ai filmului naţional, Jean Georgescu şi Jean Mihail, contribuiau în mod hotărâtor la re-lansarea producţiei cinematografice româneşti. Despre creaţiile acestora vom vorbi într-un capitol aparte.

Tot din anul 1924 datează scurtmetrajul produs de Teatrul „Cărăbuş" *Peripeţiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la Bucureşti,* un episod filmat – cu Charles Prince-Rigadin, Constantin Tănase şi Petre Codruţ –, turnat special pentru a servi ca introducere la un scheci jucat de Rigadin şi Tănase pe scena Teatrului „Cărăbuş" şi cuprinzând, în principal, trei episoade: plecarea eroului de la Paris, peripeţiile de pe drum şi sosirea în Bucureşti, până la intrarea în scenă. Filmat la Paris, la Ploieşti, în Gara de Nord şi la grădina „Cărăbuş" (pentru filmările din România, operator, a fost Constantin Ivanovici), filmul a rulat, pentru prima dată, la grădina „Cărăbuş" în 10 iulie 1924. Din presa anului 1925 aflăm câte ceva despre un alt scurtmetraj, *Coana Siţa a lui Nea Nae parlagiul,* de Emil Bobescu, cu... Iulian şi Costin în rolurile titulare: se vorbeşte despre „o comedie (...) cu subiectul din lumea parlagiilor şi măcelarilor de la abator", al cărei intrigant principal este...

măgarul lui nea Nae, aflat în conflict cu „dobitoacele cornute”, care organizează în final o „grevă a animalelor la tăiere”. Premiera filmului a fost anunțată pentru 28 martie 1925, dar lipsesc indicații certe privitoare la difuzare.

1925 este anul lansării unui alt regizor care a lăsat urme în istoria filmului românesc, Ion Şahighian (1897-1965), un valoros om de teatru convertit la film în anii cinematografului presonor, care-şi va confirma vocația – printr-o spectaculoasă revenire – şi-n anii sonorului. Debutul său cinematografic s-a numit *Năbădăile Cleopatrei,* un film realizat după un scenariu propriu (inspirat de Eugène Labiche). Pe scurt, despre intriga acestei comedii sentimentale. Junele George Azureanu (Jean Georgescu) cade în mrejele unei frumoase Cleopatre (Charlotte Brodier), care-i toacă repede banii. Ca să scape de ea şi să se poată căsători cu Serafinette Cătuneanu (Brânduşa Grozăvescu), fiica unui bogat negustor (Mircea Pella), junele George recurge la tot felul de stratageme, ajutat de unchiul său, Guță Burdănescu (Nicolae Soreanu), un rentier provincial care vine la Bucureşti să-şi scape nepotul. După tot felul de peripeții – pe ruta Constanța-Poiana Țapului –, după ce Cleopatra îi încurcă logodna şi nunta, George reuşeşte să fugă cu Serafinette, lăsând-o pe Cleo să se consoleze în brațele unchiului său Guță. Încă din timpul filmărilor, regizorul îşi mărturisea astfel intențiile: „Ceea ce inovez în acest film e introducerea paralelă a comicului american, de valoare mai ieftină, cu rafinamentul comic francez (...), păstrând totodată şi nota predominantă în comedia sentimentală (...). Nu introduc buful american decât în mică măsură şi numai în scenele unde fanteziei i se lasă un vast câmp de operație. El apare doar în două halucinații de naiv, înspăimântătoare pentru el, amuzante pentru spectator. Una din ele va reprezenta parodia unei scene între regina Cleopatra şi Marc Antoniu. Comicul american îl voi reliefa doar prin situații, nicidecum prin jocul actorilor, pe care îl doresc cât se poate de discret şi de elegant”. Într-adevăr, noutatea filmului sunt tocmai aceste „refugii în istorie” la care recurge scenariul, prilejuite, desigur, şi de denumirea personajului titular: în decor roman, Cleopatra se regăseşte alături de Marc Antoniu (tot Jean Georgescu), printre personajele onirice fiind şi Grasus, căpitan roman (Gh. Ciprian), sclava Silap, cântăreață de harpă (Victoria Corciov), sclave şi sclavi (Margareta Marian, D. Lascu, acesta din urmă un sclav negru) etc. Din ampla distribuție a filmului mai făceau parte Sonia Cluceru (o îngrijitoare), Floria Capsali (o dansatoare), Ion Finteşteanu (servitorul Ion), Şt. Petrescu-Muscă (hangiul), Nae Săvulescu (primarul), Nae Tomescu (birjarul), precum şi Al. Giugaru, A. Pop Marțian, Iancu Constantinescu ş.a. Operatorul filmului a fost Nicolae Barbelian, iar montajul era semnat de Jean Georgescu. Premiera pentru public a avut loc la 5 octombrie 1925, la cinematograful „Lux” (unde fusese şi o avanpremieră, cu cinci zile înainte). Presa a apelat la superlative. În „Clipa cinematografică”, Horia Igiroşanu scria: „entuziasmat şi cu toată sinceritatea atrag atenția cinefililor asupra acestui film care aduce (...) cea mai de preț până acum înscenare cinematografică românească.” I. Massoff, în „Rampa” (din 5 octombrie 1925), considera că *Năbădăile Cleopatrei* e un film frumos, amuzant, plin de viață şi de veselie. Fotografia e clară, punerea în scenă abilă, aşa încât ochiul e încântat acoperind structura puerilă a scenariului”. În „Cinema” (nr. 20/1925), V.

Voiculescu conchidea: „E poate cea mai serioasă şi izbutită lucrare cinematografică de producţie românească. Tehnica, regia, ansamblul o fac superioară multor comedii filmice străine. E de remarcat luminozitatea şi claritatea imaginilor. Artiştii noştri izbutesc să creeze personagii care vor rămâne măcar pentru noi – mediul românesc, strada noastră, şoseaua, birjarul, îi dau un farmec deosebit şi nou". Nu peste multă vreme, regizorul Ion Şahighian recidivează: în prima zi de Crăciun a anului 1925, la cinema „Vlaicu" (după o „proiecţie închisă", în Ajun, la Palatul Cotroceni), are loc premiera filmului *Datorie şi sacrificiu,* o peliculă a cărei acţiune este plasată în zilele primului război mondial, incluzând „episoade din Carpaţi, Oituz, Mărăşti, Mărăşeşti", din „actualităţile" filmate de Serviciul cinematografic al Armatei în anii războiului. „Povestea" filmului este scrisă de un căpitan, ing. Al. Dumitrescu (pe un subiect al operatorului Nicolae Barbelian, care semnează şi imaginea). Este vorba, în centrul intrigii, despre rivalitatea amoroasă dintre doi flăcăi de la ţară, Ion Străjeru (George Vraca) şi Ilie Păduraru (Ion Niculescu-Brună), care iubesc aceeaşi fată, pe Ileana (Lulu Chiriac), fiica primarului (Ion Finteşteanu). Rivalitatea continuă şi pe front, unde Ion e rănit şi Ilie – crezându-l mort – dezertează pentru a o revedea pe Ileana. Un glonţ inamic îi va curma, însă, viaţa, iar Ion – însănătoşit şi decorat – se va căsători cu Ileana, în tradiţia celor mai sănătoase *happy-end-uri.* Presa este mult mai reticentă faţă de noua realizare a lui Ion Şahighian (în care mai jucau Gh. Conabie, Dumitru Gaşpar, George Theodorescu, Marcela Gheorghiu): „Cu o vădită suprimare a unor scene menţionate în scenariu, cu o nenimerită alegere a peisajiilor, o greşită distribuţie a rolurilor, o interpretare rece, naivă, cu fotografia mai mult ştearsă decât clară, această realizare cinegrafică, făcută de oameni cu prea puţină pricepere în această artă, nu prezintă nici o importanţă pentru ecran ci rămâne doar jucăria unor tineri entuziaşti" – scria M. Ghidionescu în „Rampa" din 4 ianuarie 1926. Din fericire, o copie – incompletă – a filmului se păstrează la Arhiva Naţională (este vorba despre 627 de metri, din copia păstrată lipsind secvenţele de „actualităţi" pe care le citează presa vremii şi o bună parte din final): opiniile de mai sus – cărora le-am cenzurat cacofoniile – nu sunt confirmate de realitate, mesajul actorilor de odinioară – George Vraca, Ion Finteşteanu, Ion Niculescu-Brună – este încărcat de emoţie, peste decenii. Regizorul Ion Şahighian – şi în calitate de scenarist – va reveni pe platouri în anul 1928. Atunci va realiza drama pasională *Simfonia dragostei,* un lung metraj cu carieră internaţională: o „premieră mondială pentru presă", se pare, a avut loc la Viena, în august sau septembrie 1928 (acolo începuseră şi filmările, în luna mai a aceluiaşi an, la „Vita-Film" şi la „Listo-Film", unde s-au turnat interioarele şi câteva exterioare). La Bucureşti, filmul a fost prezentat în 12 decembrie 1928, la cinematograful „Trianon". Din distribuţie făceau parte Vivian Gibson şi Grit Haid, două actriţe binecunoscute în filmul german, mari actori ai timpului ca Ion Livescu şi Ion Petrescu, tânărul Alexandru Critico – toţi trei de la Teatrul Naţional –, alte roluri erau încredinţate unor actriţe vieneze: Iris Arian, Barbara Salvotti, Klementine Plessner, Louise Poten. Două opinii am reţinut din comentariile în general favorabile. Una, a unui prieten, regizorul Jean Mihail: „Şahighian scrisese un scenariu plin de poezie. Eroul său era un pictor, ce visa azurul pur al creaţiei şi în destinul lui simţeai fâlfâind aripile geniului, dar care sfârşea

printr-o prăbuşire brutală, sub loviturile unei societăţi neînţelegătoare. Povestea dragostei şi a înfrângerii pictorului conţinea nu numai o amară ironie, pe care regizorul a redat-o cu multă sensibilitate, dar şi un fond de acuzare a nedreptăţilor sociale. Datorită forţei lor dramatice şi a trăirii lor sincere de către actori, ai fi vrut parcă să ţii unele scene în loc, ca să te bucuri de ele. Nimic nu era forţat în desfăşurarea acţiunii, toate incidentele care stăteau la baza ei erau inspirate din viaţa de toate zilele". Despre *Simfonia dragostei,* Camil Petrescu scria următoarele în „Universul" (16 decembrie 1928): „Când se ştie cu ce greutate cei cu avere de la noi dau banul pentru întreprinderi artistice, rămâi uimit de darul de a convinge al amatorilor de regizorat, dar în acelaşi timp simţi că asemenea încercări neizbutite sunt de natură să compromită tot viitorul filmului românesc, prin neîncrederea pe care o seamănă. Şi totuşi trebuie să facem o categorică excepţie pentru ultima dintre aceste încercări (...). Făcută sub serioase auspicii tehnice şi financiare, cu concursul unor operatori străini şi chiar cu concursul a două celebre actriţe străine, ea înseamnă un real succes. E cel dintâi film românesc care suferă o comparaţie cu cele străine".

Un alt debut regizoral, în epocă, este acela al tandemului Gheorghe (Ghiţă) Popescu – Eftimie Vasilescu, cu filmul *Legenda celor două cruci,* pe un scenariu de I.C. Vissarion, după nuvela „O întâmplare veche". Erau la modă dramele sentimentale. Pornind de la două cruci din cimitirul satului Costeşti, filmul derula o tragică poveste de dragoste petrecută prin anul 1815 pe moşia marelui vornic Pană Costescu (interpretat de însuşi regizorul, Ghiţă Popescu, ale cărui antecedente actoriceşti datează încă de pe vremea filmului *Independenţa României* – unde interpreta rolul generalului Arion –, printre alte roluri ale sale pe ecran, până la acea oră, fiind acelea din *Manasse* şi *Păcat* de Jean Mihail, din *Coana Siţa a lui nea Nae parlagiul).* Însuşi scenaristul apărea în primele secvenţe ale filmului (I.C. Vissarion avea rolul Povestitorului). Principalele personaje erau jucate de Ţuchi Eremia (Ileana) şi Nicolae Manolescu (Radu); din distribuţie mai făceau parte Puica Perieţeanu (mama Ilenei), C. Lungeanu (boierul Mihalache Costescu), Al. Giugaru (logofătul Gheorghe), Sevastia Gh. Popescu (Catrina), Albertina Eremia (Voica lui Lixandru) ş.a. Premiera acestei „legende ţărăneşti" a avut loc la cinematograful „Frascatti" în 16 noiembrie 1925 şi s-a bucurat de o critică favorabilă, deşi nici Eftimie Vasilescu – care îşi începuse activitatea de operator imediat după primul război mondial –, nici actorul (mai în vârstă) Ghiţă Popescu – cu care Vasilescu s-a asociat pentru realizarea acestui film – nu aveau experienţă regizorală. Încurajaţi de succesul primului lor film, cei doi au perseverat şi, la începutul anului 1927, aveau gata un nou film, *Vitejii neamului,* pe un scenariu de Ghiţă Popescu (care juca şi rolul Primarului), Eftimie Vasilescu fiind şi operator. Realizat pe parcursul anului 1926, filmul îşi propunea – la zece ani după intrarea în luptă a României în primul război mondial – o reconstituire cât mai veridică a evenimentelor conflagraţiei, în film fiind montate numeroase benzi de „actualităţi": zepellinele germane bombardând Bucureştiul (1916), sosirea misiunilor străine, pregătirea atacului de la Mărăşeşti, canonade de artilerie, lupte corp la corp, jurământul voluntarilor ardeleni la Iaşi (1917), armistiţiul, scene în care apar Kaiserul Wilhelm pe frontul de la Odobeşti, generalul Makensen şi Enver Paşa la Bucureşti (1918) etc. în rest, o poveste cu o codană, de care

sunt îndrăgostiți doi fii ai Primarului – parcă am mai „văzut” subiectul acesta –, apoi fiul cel mare pleacă pe front... şi aşa mai departe, o intrigă convențională, de fapt doar un „pretext”. Printre interpreți era şi operatorul Ion Cosma (un ofițer francez), care jucase şi în *Legenda celor două cruci* (rolul unui doctor) şi care va deveni cel mai apropiat colaborator al lui Eftimie Vasilescu; el va aborda meseria de operator şi va realiza imaginea multor filme produse de „România Film” (studioul lui Eftimie Vasilescu, care îşi înjghebase şi un laborator performant în epocă, pe „bulevardul cinematografelor”). Mai jucau în film Nicolae Manolescu, C. Fotache, Titi Mihăilescu, Albertina Eremia, Sevastia Popescu, Nicolette Savu. Dar filmul a avut de înfruntat tot felul de adversități înainte de a ajunge pe ecrane. Premiera – fixată inițial pentru 21 ianuarie 1927 – a fost amânată din pricina unui protest al legației germane: ca urmare a acestuia, Ministerul de Externe a oprit premiera, peste capul comisiei de cenzură cinematografică. Au urmat tot felul de reacții în presa vremii, printre care şi aceea din revista „Cinema” (din 1 februarie 1927). Sub titlul „Câte cenzuri există în țară?”, cu semnătura M. Bloss. (Marcel Blossoms), erau menționate, acolo, ultime demersuri: „Cenzura, jignită cu drept cuvânt de acest blam, se reuni din nou într-o şedință extraordinară şi asistând la proiecția filmului, declară în unanimitate că producția d-lui E. Vasilescu *nu conține nici o scenă care ar putea împiedeca reprezentarea ei în public”.* De unde pornise, de fapt, protestul legației germane? Printre „actualitățile” incluse în film nu erau doar ... vedete de rezonanță internațională precum Kaiserul sau Makensen, erau, cum am menționat, şi secvențe cu bombardarea unei şcoli din Capitală de către dirijabilul „Graf Zeppelin”, erau şi alte aspecte dramatice din timpul luptelor care nu puneau într-o lumină prea bună pe vremelnicii ocupanți ai țării din timpul războiului din 1916-1918. Până la urmă – dar după modificări şi tăieturi! – interdicția filmului este ridicată, şi premiera are loc în 25 februarie 1927, la Cercul Militar (cinema „Marioara Voiculescu”). Constantin Bacalbaşa îşi exersa verva pamfletară în „Universul” din 9 martie 1927: „Un film românesc, cu scene din timpul războiului nostru, este interzis de guvern din cauza opoziției ambasadei germane (...). Dar acest film a fost văzut de comisia specială şi autorizat cu unanimitatea membrilor, însuşi inspectorul de poliție a văzut filmul şi nu i-a descoperit scenele ofensatoare pentru Germania. Atunci de ce a fost interzis, când alături, la alt cinematograf, rula filmul *Parada cea mare?* (...). Dorința de paşnică şi bună legătură cu toate popoarele e foarte lăudabilă, dar să începem prin a ne îngriji de mândria şi demnitatea noastră națională”. După un „intermezzo” de scurtmetraj semnat de Eftimie Vasilescu împreună cu Ion Cosma, *Vagabonzii de la Cărăbuş,* tandemul Ghiță Popescu – Eftimie Vasilescu este refăcut în *Năpasta* (premiera acestor două filme are loc la 20 ianuarie 1928 la cinema „Marioara Voiculescu”, în program cuplat: o comedie de două acte şi o dramă de şapte). N-aş trece prea repede peste „comedia grotescă” cu cei doi vagabonzi,Tulea (Alecu Bărcănescu) şi Goangă (Petre Codruț) –, pentru că ea anticipează, în felul ei, una dintre comediile marcante din primii ani ai sonorului *(Bing-Bang),* ba mai mult, are o oarecare tangență cu vestitele... „camere ascunse” de mai târziu. Dincolo de peripețiile mai mult sau mai puțin hazlii ale eroilor la grădina ... „Fleica veselă” (unde cei doi cam înghit în sec, au parte de o bancnotă falsă, sunt pe punctul să fie bătuți etc.),

deznodământul este neprevăzut şi original: salvarea celor doi necăjiți vine de la... operatorul Eftimie Vasilescu, care intră în poveste şi le aduce la cunoştință faptul că întâmplările de până atunci nu au fost decât o înscenare cinematografică. Birtaşul, fericit că i se face reclamă, îi invită pe toți la un chef final. Toate ar fi fost bune şi frumoase, dacă cei doi eroi n-ar fi avut ideea, la începutul mesei, să bea un pahar de apă purgativă. Cronicarul jubila în revista „Cinema" (nr. 75/1928): *„Vagabonzii de la Cărăbuş* este fără îndoială cea mai izbutită grotescă cinematografică românească (...). Artiştii de la «Cărăbuş» care dețin rolurile principale ale comediei sunt toți admirabili, se pare că ar fi artişti de cinema de când este lumea. Publicul s-a amuzat foarte mult la această grotescă atât de reuşită care merită toate laudele". Acelaşi cronicar se referea, în acelaşi comentariu, la primirea filmului *Năpasta,* prezentat în continuare: „Publicul a primit cu deosebită bunăvoință această producție națională, izbucnind chiar în aplauze spontane, ceea ce dovedeşte că spectatorii noştri ştiu să aprecieze eforturile producătorilor de filme româneşti". Realizatorii ecranizării caragialiene au respectat, în linii mari, drama originară, căreia i-au adăugat, însă, câteva episoade: în deschiderea filmului sunt evocate întâmplări desfăşurate cu nouă ani în urmă (la un han din Corbeni, Anca şi Dragomir, tineri soți, îl întâlnesc pe Dumitru, „fostul ibovnic" al Ancăi, de dinainte de măritiş; a doua zi, sătenii găsesc într-un tufiş cadavrul lui Dumitru); pe parcursul acțiunii din piesă sunt intercalate momente cu viața lui Ion la ocnă, evadarea, viziunea acestuia şi drumul până la casa Ancăi. Din distribuție făceau parte Ecaterina Nițulescu-Şahighian (Anca), Gheorghe Popescu (Ion), Nicolae Manolescu (Dragomir), Ion Cosma (Gheorghe), I. Constantinescu (Primarul), I. Marinescu (Dumitru), Camelia Mihail (viziunea lui Ion), Cristache Antoniu (un țăran), I. Ulmeni. Firma lui Eftimie Vasilescu „România-Film" instituise un concurs de scenarii în vederea realizării unui film inspirat din drama lui I.L. Caragiale *Năpasta.* S-au prezentat 28 de scenarii, câştigătorul a ținut să rămână anonim. Exterioarele s-au filmat – de către Eftimie Vasilescu – în diferite locuri din țară (Tg. Ocna, Rucăr, Dragoslave, Câmpulung-Muscel, Corbeni pe Argeş, Comarnic, penitenciarul Văcăreşti, Pantelimon). Pe cât de laudative au fost unele opinii exprimate în presă (printre care aceea citată), pe atât de dure au fost altele: în „Comedia ilustrată" – din 4 februarie 1928 –, într-un articol nesemnat se putea citi: „Regizorul, operatorii şi actorii s-au străduit din răsputeri să compromită încă o dată acea idee a filmului național care acum doi-trei ani preocupase de bine de rău multă lume, astăzi iremediabil deziluzionată".

Un alt regizor ajuns atunci la lungmetrajul de ficțiune a fost Aurel Petrescu, pionierul animației româneşti. La cinema „Vlaicu", în 12 martie 1926, era prezentată comedia *Păcală şi Tândală la Bucureşti.* Nedespărțiții Păcală (Ion Manu) şi Tândală (Aurel Athanasescu) porneau spre Bucureşti pentru a încasa un milion câştigat la o loterie. Capitala le va suci capul celor doi amici şi va fi nevoie de intervenția frumoasei Ilene (doamna E. Athanasescu) care, pornită în căutarea lor, îi va readuce în frumosul lor sat natal. Critica de la premieră a fost indulgentă, cele mai mari laude le-a primit Ion Manu, despre care, în „Epoca" din 2 martie 1926, N. Constantinescu scria: „Fizicul de un comic irezistibil, jocul de o rară naturalețe şi fotogenitatea cu care e înzestrat ne îndreptățesc a-i prevedea

un viitor strălucit". Era primul film *cu actori* al lui Aurel Petrescu: începuse bine! A urmat „idila dramatică" *Dinu şi Rodica,* un scenariu de Aurel Petrescu, filmat de Aurel Petrescu şi regizat – în colaborare cu interpretul protagonist, Dorin Sireteanu – de Aurel Petrescu. Melodramatic, cu o Rodică (Mia Geo-Georgescu) care o imită pe Ana Karenina, filmul n-a trezit interes. Ultima tentativă regizorală a lui Aurel Petrescu a fost filmul-comandă *Jandarmii,* cerut de Inspectoratul General al Jandarmeriei şi jucat de amatori: o adevărată „stingere" a unui cineast – deschizător de drum!

Prin filmul *Iadeş* debuta, ca autor de lungmetraje, regizorul şi producătorul Horia Igiroşanu (1896-1960). Premiera avea loc în 28 martie 1927 la cinematograful „Volta-Buzeşti". Un ziarist, N.N. Şerbănescu – care va fi prezent şi pe alte generice, inclusiv în anii sonorului – scrisese, la o vârstă fragedă (nu împlinise 25 de ani), un scenariu special pentru elevii „Atelierului de mimodramă" înfiinţat de Horia Igiroşanu în anul 1926. Deşi, într-o cronică, *Iadeş* este considerat „o satiră la adresa moravurilor noastre contemporane", regizorul a intenţionat altceva, un film experimental, *de şcoală* (în distribuţie figurând nici mai mult nici mai puţin decât 76 de elevi şi eleve ale şcolii de mimodramă, printre care o viitoare vedetă, Iva Dugan). Subiectul – melodramatic – l-a interesat mai puţin. Vom trece şi noi mai repede peste trama propriu-zisă, menţionând doar faptul că eroina, fiica unui boier, pentru a scăpa de căsătoria proiectată de părinţi, făgăduieşte mâna ei celui care o va păcăli la „iadeş", după care se va lăsa păcălită de alesul inimii. Cei doi tineri care, în finalul filmului, la Veneţia, „îşi uneau sufletele pentru totdeauna" erau interpretaţi de Marietta Davidescu şi Dorin Sireteanu, în distribuţie mai apăreau Habib Ferat, Constanţa Perşinaru (părinţii eroinei), George Theodorescu, Paul Sbrenţea, Jean Vulpescu şi... Nicolae Barbelian care, împreună cu Aurel Petrescu (încă „în formă") şi – pentru filmările din Veneţia – cu sublocotenentul de marină I. Mircescu, au fost şi operatorii peliculei. Tot la „Clipa-Film", şi tot cu elevi ai Academiei de mimodramă, Horia Igiroşanu încearcă – spre sfârşitul anului şcolar 1927-1928 – şi o comedie, *Nea Ghiţă Cocoloş la Moşi,* pe un scenariu propriu, cu Nicolae Barbelian ca operator, dar nu există confirmări privind prezentarea în public a filmului. Depăşind condiţia filmelor de şcoală (dar păstrând în distribuţii actori formaţi la Academia sa), Horia Igiroşanu s-a înfăţişat publicului, în anul 1929, cu două pelicule ambiţioase: *Iancu Jianu* (premiera: 3 februarie 1929, la cinema „Eforie") şi *Haiducii* (premiera: 30 decembrie 1929, la cinema „Femina"), acest din urmă film având şi şansa de a se fi păstrat peste decenii, într-o copie completă, de 3241 metri. Primul film pornea de la un scenariu de N.N. Şerbănescu şi Isaiia Răcăciuni şi evoca, pentru prima – dar nu pentru ultima – dată figura legendară a haiducului Iancu Jianu, folosind elemente biografice intrate la rândul lor în legendă: răzbunarea uciderii bătrânei lui mame de către arnăuţii Cârc-serdarului Stoica şi ai serdarului Iamandi, povestea de dragoste cu Sultana, fată de casă la curtea lui Vodă Caragea, lupta crâncenă a haiducilor împotriva nelegiuirilor, trădarea cârciumăriţei Anca de la Vadul Hoţilor. Finalul este apoteotic: o nouă trădare îl dă pe mâna arnăuţilor, împreună cu 11 dintre tovarăşii săi de haiducie; sunt ridicate 12 spânzurători, dar, în ultima clipă, Sultana aduce iertarea lui Vodă şi, după datină, îl ia de soţ pe Iancu Jianu, iar 11 fete din popor se vor căsători, şi ele, cu ceilalţi 11 haiduci, pe locul

spânzurătorilor. Nestor Cassvan, în „Cinema” (nr. 105/1929) scria entuziast: „Filmul redă pe Jianu poetic. Un melancolic, îndrăgostit de viață, de țara lui şi de-o frumoasă domniță. Coloritul scenariului, interpretarea şi tot ansamblul filmului prezintă o notă nouă în producția de filme nenorocită a țării noastre. Viu, documentar pe alocuri pentru public şi în special foarte comercial. Curat lucrat, un bravo celui ce a regizat şi un merituos cuvânt pentru frumusețea fotografiei.” Dar primirea filmului, departe de a fi unanimă, a conținut şi atacuri dure. Ion Timuş a vorbit despre „catastrofa de la Eforie”, despre „un scenariu mizerabil, fără cap şi coadă, fără legături, fără motivări”, despre „un diabolic efort de a compromite un erou de legendă istorică”. Iar George Theodorescu, în acelaşi număr din „Premiera ilustrată” (9 februarie 1929), scria: „O lamentabilă, interminabilă şi detestabilă înşiruire de tablouri (...), apăsătoare pe nervi şi revoltătoare până la paroxism: iată ce este *Iancu Jianu.* O ruşine desăvârşită pentru creația cinematografică națională (...). O acțiune penibilă, în decursul căreia suntem forțați a asista la 30 de încăierări copilăreşti, unde somnambulice personaje, moarte o dată, mai mor încă de trei ori, se bat cu spade, iatagane (...), se calcă în picioare şi râd naiv, înveseliți de isprăvile săvârşite”. Respingând astfel de reacții, Marcel Blossoms, în „Cinema” (25 decembrie 1929), „re-echilibra” situația: „Premiera filmului *Iancu Jianu* a fost însă o revelație. Succesul a desmințit orice aşteptare, trecând peste criticele presei, injuriile geloşilor şi insuficiențele inerente oricărui începător, lipsit pe deasupra şi de capitalul necesar”. Scriind despre *Haiducii,* tot în decembrie 1929, acelaşi Marcel Blossoms era şi mai explicit: „Am văzut *Haiducii* (...). Mărturisesc sincer că, oricâtă încredere aş fi avut, nu m-aş fi aşteptat să văd ceea ce am văzut. Nimic din caracteristicile tradiționalelor filme româneşti, dimpotrivă: o fotografie impecabilă, un decupaj bogat în detalii, plin de ritm şi de viață, o interpretare sigură, o punere în scenă corectă şi cu mult simț artistic, efecte de lumină, cum nu vezi decât în puține filme străine (...). Ați văzut, desigur, acele admirabile filme americane din Far-West, cu cow-boys şi indieni, a căror acțiune bogată în peripeții senzaționale se desfăşoară în decorurile grandioase ale naturii (...). Ei bine, *Haiducii* pot rivaliza fără teamă cu aceste filme. Singura deosebire este că vedem zburând, pe caii mici de munte, eroii legendari ai istoriei noastre, haiducii, apărătorii neclintiți ai celor slabi şi umiliți. Desigur că şi după acest film, al cărui succes îl socot dinainte pe deplin asigurat, vor țâşni bârfelile şi criticile răuvoitoare (...). Igiroşanu se va sinchisi de ele tot atât de mult ca şi până acum şi va începe alt film (...). Câinii latră, iar caravana trece”. *Haiducii* era conceput ca „o înscenare cinegrafică inspirată direct din legendele populare despre viața haiducilor”, după cum spunea regizorul, care, de data aceasta, semna şi scenariul (menționând şi pe generic: „după legende populare”). Afişele publicitare prezentau filmul ca o „dramă de aventuri” şi, efectiv, narațiunea conținea toată „recuzita” genului (pe care aveau s-o evidențieze şi serialele următoare cu haiduci, cel scris în principal de Eugen Barbu, Mihai Opriş şi regizat de Dinu Cocea, co-scenarist la rându-i): răpiri şi evadări, răzbunări şi iubiri secrete, travestiuri şi lupte, violuri şi urmăriri, cazne şi patimi – toate pe un fundal istoric, cu intenția vizibilă de a se realiza un tablou de moravuri, o frescă de epocă, prin includerea în acțiune a unor personaje cu identitate istorică. În *Haiducii* apar, pe lângă Iancu Jianu (George Ştefănescu), Tudor

Vladimirescu (Lucian Ştefănescu-Brăila), căpitanul de haiduci Mereanu (Cristache Antoniu), căpitanul Corbea (Lucian Brăila), printre ceilalți interpreți ai filmului fiind Cristian Niculescu (haiducul Vulpe), Iva Dugan (Victorița-Mihăiță), Ana Ciobanu (Ileana, sora ei), Sultana Giurescu (mama lor), I.G. Feldioara (Cârc-serdarul Panait), Titi Andreescu, Angela Buică, Coca Filipescu ş.a. Mai bine de un an, după premieră, filmul a fost prezentat într-un lung turneu prin toată țara, reprezentațiile debutând cu prezentarea pe scenă, într-un spectacol de o oră, a interpreților şi conținând declamări, scene dialogate şi cântece patriotice. Încă înainte de premieră, Nestor Cassvan scria în „Cinema" (16 octombrie 1929): „Horia Igiroşanu ştie ce vrea. *Iancu Jianu* a fost dovada vie, iar *Haiducii,* noul său film, va confirma aceasta. Întocmai ca Ignatz Hertz, abilul editor, Igiroşanu pricepe gustul maselor şi-l pune întotdeauna pe planul prim, fără a-i păsa de criticii de artă, care îl condamnă cu atâta asprime. El ştie că astăzi, singurul critic care trebuie luat în seamă, spre a cunoaşte succesul, este numai publicul, poporul (...). Igiroşanu, artist şi comerciant în acelaşi timp, păşeşte pe urmele lui Ignatz Hertz, editorul cu casa cu nouă etaje. Îi urez din tot sufletul să ajungă şi el atât de departe cu filmele sale".

Diferite surse de presă şi arhivistice relevă existența altor filme în producția acelor ani. Cornel Dumitrescu (împreună cu Theodore Grinbert) realiza, în 1927, *Apaşa fără voie,* cu Paula Iliescu în rolul titular, o tânără apaşă „cu părul în dezordine, bluză pipită, fular la gât şi o fustă foarte scurtă strânsă pe corp". Filmul, inițiat – cum se scrie în presă – „de un tânăr operator de luat vederi care a lucrat câtva timp la Paris", nu a fost prezentat în public. Cât despre distribuirea Paulei Iliescu (viitoarea Pola Illery) – alături de Cornel Dumitrescu (un apaş) şi Theodore Grinbert (fraierul) –, are, se pare, o legătură directă cu un concurs de fotogenie câştigat de Paula Iliescu în aprilie 1927. Fernand Gabriel Roşca şi Ion Niculescu-Brună sunt autorii unui film din aceeaşi perioadă, *Drumul iertării* (produs de „Iris-Film", G. Căliman), cu premiera în 30 noiembrie 1927, la cinema „Capitol". O dramă psihologică, al cărei protagonist este un pescar francez din Martigues (interpretat de F. Gabriel Roşca), care comite involuntar o crimă, drept pentru care fuge de acasă, ajunge în România, unde este descoperit, într-un azil de noapte, de un filantrop care-l ajută să-şi refacă viața şi pe care îl salvează de la moarte într-o situație critică. Familia Măgureanu – filantropii din România – îi are drept interpreți pe Ronald Bulfinski (tatăl), Maria Ciucurescu (mama), Leny Caler (fiica). Din film s-a păstrat la Arhiva Națională de filme o copie de lucru în lungime de 150 de metri. Considerat o „încercare franco-română", filmul a fost primit cu indulgență (după cum o dovedesc cronicile semnate de B. Ceha, V. Dan, Paul Constantin în presa timpului). La Arhivă se păstrează şi o copie incompletă a filmului *Lache în harem* de Marcel Blossoms şi V.D. Ionescu, în intenția autorilor o comedie de tip Mack Sennett. Lache (un şomer!) adoarme pe malul lacului Florească, privind un grup de fete care se scaldă. Se visează într-un harem, surprins de eunuci şi aruncat în închisoare, unde o întâlneşte pe artista Lily Dinamita (răpită de nişte traficanți de carne vie): cei doi încearcă să fugă, dar... visul se sfârşeşte. În „Dimineața", Menalque (B. Florian) nota: „Mărturisim că unele elemente ale filmului au întrecut aşteptările noastre, chiar dacă n-am uitat că influențele sunt vizibile" (23 ianuarie 1928). Comedia îşi păstrează,

peste ani, ingenuitatea. Principalul producător al filmului a fost cofetarul V.D. Ionescu, totodată interpret al rolului titular, dar şi câteva firme ale căror reclame apăreau în film: Radio Nora, o marcă de ciocolată, cafeaua „Paşa". Proprietarul acestei din urmă firme, Simion Sişmanian şi-a rezervat un rol pe măsura magazinului său de cafea: rolul Paşei. Mai jucau în film Lilly Stănescu (Lily Dinamita), Elena Popescu-Liciu (favorita Paşei), Mary Cholet (confidenta favoritei) şi protagonistele baletului „Cărăbuş". Un rol important, desigur, în reuşita acestei glume l-a avut publicistul Marcel Blossoms, convertit pentru o dată la film. După o avanpremieră în decembrie 1927, filmul a avut premiera în 14 ianuarie 1928 la cinematograful „Marioara Voiculescu".

Printre filmele importante ale sfârşitului de deceniu a fost *Maiorul Mura* de Ion Timuş. Inițiativa a avut-o Jean Georgescu, care s-a gândit să adapteze pentru ecran opereta cu acelaşi nume, localizată de Paul Gusti, un mare succes, odinioară, al unui comedian de marcă, Niculescu-Buzău. Întâmplarea a făcut ca Jean Georgescu să-l cunoască, în acei ani, pe avocatul bucureştean Ioan Timuş, poreclit „japonezul" (pentru că, imediat după primul război mondial, tânărul avocat bucureştean făcuse o lungă călătorie în Japonia şi Extremul Orient, povestindu-şi ulterior impresiile în cărți, conferințe şi ziare, lăsând să se vadă cât de mult fusese impresionat de teatrul cu străveche tradiție din Țara Soarelui Răsare, de cinematograful acestei țări îndepărtate, despre care în România nu se ştia mai nimic). Călătorul de altădată n-a fost greu de convins să pornească într-o altfel de călătorie, prin lumea filmului românesc. Avatarurile realizării acestui film au devenit proverbiale. Pentru obținerea fondurilor minime necesare, avocatul – care îşi vânduse lucrurile de preț aduse din Japonia – s-a asociat cu o croitoreasă, un medic, un funcționar, a bătut pe la uşile miniştrilor (zadarnic!), a convins o seamă de colaboratori să-l ajute fără mari pretenții financiare – astfel a obținut colaborarea operatorului austriac Leo Schwedler (care a semnat şi imaginea unor filme ca *Iancu Jianu* şi *Lache în harem)* –, s-a bucurat de participarea dezinteresată a unor actori de la mai toate teatrele bucureştene, o participare devenită, la rându-i, proverbială: Victor Antonescu, societar al Teatrului Național, a devenit Maiorul Mura, G. Timică – actor la Teatrul Nostru, sub direcția lui Sică Alexandrescu – a fost Boboc, ordonanța maiorului, Jean Georgescu de la Teatrul Mic şi-a luat „partea leului" (rolul simpaticului locotenent de roşiori Paul Azureanu), au mai apărut în film societarul Teatrului Național, C. Stăncescu (avocatul Andriano), Nae Tomescu din compania de revistă de la cinematograful „Roma" (Lie, ordonanța locotenentului), N. Chiriş din Compania „Bulandra" (străjerul Gruia), M. Bejan, din compania de revistă de la cinematograful „Marconi" (primarul), în timp ce rolurile principale feminine erau deținute de Elvira Godeanu de la Teatrul Național (Mariana Petraşcu), Marietta Sadoveanu-Sadova de la Compania „Bulandra" (Miss Mary, guvernanta) şi Camelia Mihail de la Teatrul Popular (Ileana, fata străjerului Gruia). Finanțat, aşadar, de regizor şi de câțiva amici ai săi („F.A.R.-Film", societatea producătoare, înseamnă „Filmul Asociației Române", asociația română fiind formată din Ioan Timuş, Olga Rusu, T. Manoliu şi... Gibson), filmul a fost dus cu chiu cu vai la capăt. După cum se poate constata peste decenii (o copie completă a filmului, în lungime de 1949 de metri, se păstrează la

Arhiva Națională de Filme), este vorba despre o comedie simpatică în care se întrepătrund elementele unui vodevil cazon – aventurile amoroase a doi ofițeri şi ale ordonanțelor lor, veniți într-un sat pentru manevre – cu clasicele qui-pro-quo-uri ale unui vodevil de salon (o schimbare de identitate, o moştenire cu bucluc şi un meritat *happy-end).* Fantezie lirică, dar şi umor „dintr-o bucată", succes de public şi de critică. Alexandru Kirițescu scria – în „Cuvântul" din 16 martie 1928 – nici mai mult nici mai puțin: „Este cea mai izbutită încercare cinematografică românească, este un film în adevăratul înțeles al cuvântului, putând sta alături de oricare din producțiunile marilor case occidentale". Pentru Ion Timuş, însă (care – după toate tracasările financiare din timpul realizării filmului – a fost obligat să plătească... taxe vamale pentru filmul său, ca pentru un film străin, când s-a întors de la Viena, unde şi-a copiat negativul în laboratorul perfecționat Oskar Berka), experiența cinematografică s-a încheiat aici. N-a avut curajul s-o ia de la capăt încă o dată... Aplauzele publicului şi ale criticii, după premiera din 13 martie 1928 de la cinematograful „Capitol", au rămas singura satisfacție a unui regizor pe care l-au uitat până şi dicționarele (în speță *1234 de cineaşti români*). Dar există, ca în toate, un Dumnezeu secret: filmul i-a supraviețuit!

Un alt film important al acelor ani este *Aşa e viața* de Marin Iorda (Iordache), un scurtmetraj din care se păstrează o copie de lucru în lungime de 235 de metri. Filmul este important, pentru regizor – care întreprindea, atunci, o translație între filmul de animație şi filmul cu actori – şi a fost important, cum am mai spus-o, pentru Jean Georgescu (co-scenarist, alături de Marin Iorda, şi co-interpret, alături de... Marin Iorda, Mady Strett şi elevii şcolii de mimodramă „Sudisk"), care a plecat să cucerească Parisul – cum o spune şi Olteea Vasilescu în volumul „Lanterna cu amintiri" – „în zorii celui de-al patrulea deceniu al veacului, cu 100 de franci în buzunar şi cu o cutie metalică conținând *Aşa e viața* în geamantan". Filmul – a cărei premieră a avut loc în 25 iunie 1928, la cinematograful „Trianon", în completarea filmului german *Strigoii,* şi care a fost reluat, în 19 august 1928, la cinema „Eforie", în program cu *Pat şi Patachon, pescarii veseli* – istoriseşte povestea unui umil slujbaş, Gioni, concediat din pricina întârzierilor la serviciu (cauzate de tot felul de piedici) şi care, rămas şomer, recurge la tot felul de expediente pentru a-şi astâmpăra foamea şi nevoia de tutun, pentru ca, în cele din urmă, să găsească o soluție salvatoare... în ochii frumoşi ai fiicei patronului. Prin filme ca *Maiorul Mura* şi *Aşa e viața* (de al căror succes nu este străin Jean Georgescu), comedia cinematografică românească marca un evident progres calitativ față de tentative anterioare ca *Lache în harem* sau *Apaşa fără voie.* Nici recidivele lui Cornel Dumitrescu din finalul deceniului, *Guguță la ştrand* (premiera în 25 decembrie 1929 la cinema „Lipscani") şi *Gogulică cheferist,* un film păstrat (terminat în 1930 şi rulat pe ecrane periferice), n-au fost în măsură să ridice ştacheta valorică. Primul a fost, de fapt, o comedie publicitară, personajul titular (interpretat de Ştefan Ionescu) fiind amorezat de o mică vânzătoare (Edinette Dumitrescu) la un mare magazin de pe Calea Victoriei. Mai jucau în film Eugen Giurgea (un student), André Salgo (un crai cam bătrân), Nelly Balaci (soția acestuia), Sica Ionescu (o midinetă), Adriana Ivanovici şi Jenny Cornea („Tambur-Sistres"). În al doilea film, o „comedie în două acte", urmărim peripețiile unui şomer, Gogulică (acelaşi Ştefan Ionescu), urmărit de ghinioane continue. Revăzut

peste decenii, acest scurtmetraj – în care mai jucau Ana Zaharenco, Lică Hect, Gheorghe Coraciu, Florica Dumitrescu – transmite un „abur" realist, ceea ce, în ultimă instanță, înseamnă, totuşi, *ceva.*

Ajunşi la capătul deceniului al treilea, să revenim în Transilvania, unde – cum subliniam la începutul acestui capitol – au continuat să se realizeze filme (în special la Cluj, Arad şi Oradea) pe tot parcursul anilor '20, cu o frecvență, totuşi, mult mai mică decât în deceniul anterior. Aş aminti, înainte de toate, nu numai pentru că s-a păstrat, filmul *Din grozăviile lumii* de Eugen Janovics, cu un scenariu de prof. Constantin Levaditi şi Eugen Gyulai, anunțat în presă – la premiera din 29 decembrie 1920, de la Teatrul Național din Cluj – drept o „tragedie cinematografică", de fapt un documentar romanțat de educație sanitară. Pe discursul social-moralizator sunt grefate secvențe pur documentare (filmări într-o clinică de boli mintale, demonstrații la microscop etc.). Aspectul romanțat al filmului nu este chiar... romantic: eroul filmului, soțul unei renumite cântărețe de operă – în cele două roluri apar Mihaly Fekete şi Lili Poór – se îmbolnăveşte de lues din pricina unei relații extraconjugale. Pentru a înțelege mai bine „natura" filmului, iată o opinie – anonimă – exprimată în publicația „Icoane maramureşene" (nr. 5-6/ 1924): „O idee ingenioasă şi originală revine savantului român Dr. Levaditi (...): pentru a fura cât mai mult atenția publicului spectator şi în acelaşi timp filmul să fie interesant din punct de vedere medical, dar să reprezinte şi o valoare literară, d-sa a redat toate mijloacele de diagnostic şi combatere a sifilisului în cadrul unei acțiuni dramatice. Acest film (...) a fost în stare să impresioneze firile cele mai indiferente, ajungându-şi astfel scopul suprem: cei bolnavi să se caute şi să se trateze prin medici specialişti, iar cei nedumeriți să-şi recâştige linişstea, prin verdictul sigur al ştiinței medicale moderne". O copie pozitivă a filmului – în lungime de 1295 de metri – se află în colecția Arhivei Naționale de Filme. Eugen Janovics făcuse un film şi în 1919, melodrama *Student în medicină sau perla în noroi* (un metraj mediu cu Aranka Laczko), iar din 1920 datează un alt metraj mediu al său, *Cele două orfeline,* pe un scenariu de Sandor Incze, după piesa cu titlu omonim de Adolphe d'Ennery şi Eugène Cormon (cele două „orfeline" erau Erzsi Baroti şi Margit Izsaki, iar mama lor, contesa de Linières, era Lili Pooór). La Oradea, Coloman Perenyi realiza scheciul *Vânătorul de dolari,* care a rulat la cinematograful „Apollo" din Arad începând din 26 iunie 1922. Alt scheci s-a realizat la Cluj, *Bărbosul* de Geza Salgo, prezentat pe ecrane în aprilie 1923. La Oradea, Ladislau Grof şi Elemer Hetenyi realizează în 1925 comedia de o oră *Allo, America!* În toamna lui 1927 se filmează la Arad drama *Strigoii* de Dimitrie Mărculescu. Un scheci se realizează şi în Arad, *Nani,* prezentat în premieră la cinematograful local „Urania" în decembrie 1929; era vorba, după cum aflăm din manuscrisul lui I. Sârbuț „Din istoria cinematografului la Arad" (din colecția A.N.F.), despre „trei acte jucate şi trei pe ecran", o completare cinematografică în reprezentarea comediei cu titlu omonim de Aurel Follinus, a cărei acțiune, inspirată din viața şvabilor bănățeni, se desfăşura în comuna Glogovăț din apropierea Aradului. În Transilvania după Unire, au continuat să se facă filme. Dar, treptat, producția s-a stins, provincia n-a găsit resursele necesare pentru înjghebarea unei industrii cinematografice. Producția cinematografică a deceniului al III-lea s-a concentrat, cum am

văzut, la Bucureşti, pe „spirala” evolutivă înscriindu-se, alternativ, ani buni (1925, 1927, 1928) şi ani şterşi (1926). Nu putem trage, însă, o linie de bilanţ, fără a lua în discuţie filmele principalilor creatori ai deceniului, Jean Georgescu şi Jean Mihail.

JEAN GEORGESCU ŞI JEAN MIHAIL ÎN ANII ’20

În anul 1924, la interval de numai câteva săptămâni, debutau ca regizori Jean Mihail şi Jean Georgescu, două nume care aveau să devină (şi să rămână) principalii regizori ai deceniului al treilea. La cinema „Boulevard-Palace”, în 23 octombrie 1924 era prezentat în premieră filmul *Păcat* de Jean Mihail, iar la cinema „Vlaicu” rula, începând din ziua de 8 decembrie a aceluiaşi an, scurt-metrajul *Milionar pentru o zi* de Jean Georgescu, într-un program de comedii cu Charlot, Fatty, Zigotto. Un singur film, şi acela scurt – de cca 560-570 de metri –, lansa un regizor, un scenarist şi un actor, deci un *autor,* în sensul deplin al cuvântului, un cineast personal şi seducător. Născut odată cu veacul – la 12/25 februarie 1901 –, hărăzit cu o viaţă lungă şi în cele din urmă senină, drept compensaţie pentru norii care i-au întunecat o bună parte din ani, Jean Georgescu aducea în filmul românesc zâmbet şi lumină. Scria Olteea Vasilescu în volumul său „Lanterna cu amintiri”: „Delicata comedie sentimentală *Milionar pentru o zi* s-a născut din entuziasmul cuceritor al unui om ce a ştiut să se facă ascultat, izbutând să transmită şi altora câte ceva din intensitatea arderilor sale interioare. Cum «neguţători de vise» veritabili nu se aflau în acea vreme pe malurile Dâmboviţei, fie şi pentru simplul fapt că nu ar fi avut cum să comercializeze o marfă cvasi-inexistentă (...), mobilurile sentimentale ajungeau uneori să li se substituie în mod neaşteptat şi să declanşeze ajutorul financiar necesar punerii în mişcare a maşinăriei cinematografice”. Mobilurile acestea „sentimentale” l-au convins pe un magnat al vremii, Dumitru Constantinescu – care nu era chiar un Mecena, dar era un funcţionar superior care iubea artiştii şi care frecventa teatrul –, să investească fondurile necesare pentru realizarea „comediei de salon” plănuite de Ion (viitorul Jean) Georgescu. Producătorul îl ştia pe regizor din teatru, unde, în stagiunea 1923-1924, Jean Georgescu avusese câteva apariţii de efect în *Cafeneaua mică* şi *Regina bucătăreselor* de Tristan Bernard, în *Nu-mi înşel bărbatul* de Georges Feydeau, în *Un altul* de Etienne Rey. Îi aprecia „vioiciunea şi nonşalanţa mişcărilor”, îl considera un actor de perspectivă, a mizat pe el şi ca regizor. Se pare... că nu s-a înşelat. *Milionar pentru o zi* este „paşaportul de regizor” al lui Jean Georgescu: o comedie spumoasă despre peripeţiile unui pictor sărac, burlac convins, care renunţă la o moştenire fabuloasă pentru a-şi putea păstra celibatul. În cele din urmă, însă – după ce îşi petrece o noapte, la cabaretul „Moulin Rouge”, cu o fată nostimă, tocându-şi banii primiţi în locul moştenirii şi rămânând sărac ca la-nceput –, fata cea nostimă din noaptea de pomină devine aleasa inimii lui şi „milionarul de-o zi”, căsătorindu-se, devine „milionar de-o viaţă”. Jean Georgescu – care, în urmă cu un an, jucase primul rol pe ecran, „bonjuristul” din *Ţigăncuşa de la iatac* – interpreta, în *Milionar pentru o zi,* rolul titular (pictorul Bob), alături de frumoasa Gaby Danielopol (Lulu, fata nostimă de la cabaret şi „aleasa inimii”). Mai jucau în film Lucreţia Brezeanu (proprietăreasa), S. Lorentz (avocatul), Stelian Gruţescu (un funcţionar la hotel), Gh. Şerbănescu (văcsuitorul de ghete), C. Cristobald (un groom), alţii,

plus dansatorul Patrick Johnson-Petrică şi trupa cabaretului „Moulin Rouge”. Jean – încă Ion – Georgescu semna şi scenariul (scris, se pare, după o comedie bulevardieră franceză), imaginea era semnată de operatorul Nicolae Barbelian, iar filmările – începute în a doua jumătate a lunii septembrie 1924 – au durat doar câteva zile: s-a filmat în Bucureşti, în curtea Teatrului Mic (pe un platou improvizat), în faţa Hotelului „Athenée-Palace”, pe strada Sf. Ionică, în curtea bisericii Creţulescu; acţiunea solicita doar trei decoruri de „interioare” (două acasă la erou şi unul la hotel), multe secvenţe au fost turnate pe terasa cabaretului „Moulin-Rouge”. M. Blossoms primea filmul cu bunăvoinţă în „Rampa”: „Iată dar un nou film românesc care a văzut lumina ecranului. Faptul ne bucură mult şi nu putem decât să încurajăm pe D. Ion Georgescu, realizatorul şi principalul interpret al comediei, pentru spiritul lui de iniţiativă. (...). Trebuie să fim extrem de indulgenţi faţă de primele încercări ale tinerilor noştri realizatori, pentru ca să dăm putinţa dezvoltării unei adevărate arte şi industriei naţionale de cinema. D. Ion Georgescu (...) joacă cu un aer degajat şi sigur, încât n-ai crede că este pentru prima oară (a doua, *n.n.)* când apare în faţa obiectivului. D-ra Gaby Danielopol, partenera d-sale, s-a achitat în mod conştiincios de rolul ce i s-a încredinţat. Cele două acte ale comediei sunt însufleţite de scenele pline de viaţă de la «Moulin-Rouge», unde apare şi negrul Petrică, una din figurile populare ale varieté-urilor Capitalei. Două jazz-band-uri şi câteva numere de music-hall nu lipsesc, pentru a reda atmosfera localului de noapte. Fotografia datorită dl. Barbelian este reuşită. Publicul va face desigur acestei drăgălaşe comedii o primire favorabilă” (30 octombrie 1924). Acest film, cât şi alte contribuţii – actoriceşti şi scenaristice – ale lui Jean Georgescu în filme de Ion Şahighian, Ioan Timuş şi Marin Iorda (despre care am vorbit), atestă rolul important pe care l-a avut cineastul încă din perioada presonoră a cinematografiei naţionale. Odată cu Jean Georgescu – şi cu Jean Mihail – s-a stabilizat, practic, conceptul de *regizor* în filmul românesc.

Ca şi Jean Georgescu – care, acolo, era interpret –, Jean Mihail a intrat în lumea filmului prin melodrama lui Alfred Halm *Ţigăncuşa de la iatac,* unde a fost asistent de regie. La 5 iulie 1924, Jean Mihail dădea primul tur de manivelă la filmul său de debut, *Păcat,* o ecranizare după nuvela cu titlu omonim de I.L. Caragiale. Anecdotica „punerii la cale” a acestui film rămâne, peste decenii, plină de învăţăminte. „Dom’le, facem un film?” – l-a întrebat într-o zi operatorul Vasile Gociu. „Am doi cai care aleargă la hipodrom. Ii vând dracului!... Laborator am, aparat de filmat am, restul l-om încropi noi... Dumneata faci scenariul, regia, aduci actorii... Da’ să facem un film, ce naiba!”. Vasile Gociu n-avea nici un cal de curse, dar filmul s-a făcut. Scenarist „de nevoie”, Jean Mihail s-a oprit asupra nuvelei lui I.L. Caragiale *Păcat,* considerând că răspunde, în mare măsură, intenţiilor lor creatoare: „Ea ne permitea să aducem pe ecran o lucrare de valoare a unui clasic al literaturii noastre, avea destule scene tari ca să poată sta alături de subiectele cu care publicul era obişnuit în producţiile străine, îngăduia prezentarea frumuseţilor peisajului unui sat românesc, iar personajele puternic conturate de autor puteau prilejui câteva creaţii actoriceşti.” Într-o relatare din presa epocii, scenariul este prezentat astfel: „Un flăcău de la ţară care studiază la seminar are legături de dragoste cu o văduvă, dar consiliul de familie pune capăt acestui amor. Anii au trecut. Niţă, seminaristul de

odinioară, este preot. El descoperă într-o zi un copil zdrenţuros, care nu este altul decât chiar rodul dragostei lui din vremea seminarului. Îl ia acasă şi, împreună cu preoteasa, îl creşte. Mitu, copilul nelegitim al popii, s-a făcut flăcău. El întreţine relaţii amoroase cu Ileana, fiica preotului, fără să ştie că este propria lui soră. Părintele Niţă, care singur ştia taina, caută să înlăture ruşinea, dar e în zadar. Într-o dimineaţă, la revărsatul zorilor, popa îi surprinde şi, nebun de durere, îşi ucide copiii". Dincolo de dificultăţile stilistice ale relatării de mai sus, este de reţinut încărcătura melodramatică a subiectului, pe care regizorul s-a priceput s-o exploateze, răspunzând astfel predilecţiei spre „senzaţional" a publicului. Acţiunea filmului este o suită – voită – de „descoperiri" (lovituri de teatru). Preotul Niţă (George Aurelian) *descoperă* că Mitu (J. Cassian), copilul zdrenţăros care-şi câştigă existenţa făcând giumbuşlucuri în faţa unei cafenele, este copilul lui, rodul unei iubiri din tinereţe. După ce îl veghează din umbră, ani de zile, ajutându-l să devină învăţător, *descoperă* că tânărul (Ion Niculescu-Brună) s-a îndrăgostit de fiica sa Ileana (Nella Saru), deci de sora sa vitregă. Ca să-i despartă, preotul apelează la prefect, dar *descoperă* că acesta e însurat cu sora lui Mitu. În sfârşit, după ce *descoperă* legătura trupească dintre cei doi copii ai săi, preotul îi împuşcă şi cade la rându-i mort, dintr-un atac de inimă. Intriga are, într-adevăr, de toate, inclusiv „păcatul" de a specula la maximum „scenele tari". Mai jucau în film Ghiţă Popescu, Pepe Georgescu, Margareta Iantzer, Rudolf Iantzer, Marioara Tomescu, C. Emilian, V. Dumitrescu-Vollan, Teodor Saru. Filmul *Păcat* marca, după război, ceea ce s-a numit – şi am numit – „al doilea început al filmului românesc" (filmul anterior, *Ţîngăcuşa de la iatac* avea un regizor străin). Publicul şi critica vremii au simţit acest lucru. Astfel se explică sărbătoarea de la premieră („steaguri româneşti care împodobeau faţada" cinematografului „Boulevard-Palace", „covoare şi flori în sală", „becuri electrice suplimentare"), indulgenţa criticii (vezi cronicile din „Cinema", „Rampa", „Clipa", dar mai ales „Universul": „După încercările de înscenare de filme româneşti în mare parte neizbutite, un mănunchi de artişti specialişti au reuşit să producă un adevărat film de artă comparabil din toate punctele de vedere cu filmele străine montate cu pricepere şi mai ales cu mare cheltuială"), aplauzele frecvente „la scenă deschisă" şi afluenţa publicului. Succesul peliculei s-a datorat şi unui „apendice"... ieşean. După premiera bucureşteană, filmul a fost prezentat la cinematograful „Sidoli" din Iaşi. Un preot de la Mitropolie, văzând *Păcat,* s-a alarmat şi i-a comunicat mitropolitului că în oraş rulează un film românesc în care „o faţă bisericească comite o crimă". Mitropolitul a dispus imediat oprirea filmului. În „Rampa" (bucureşteană), o notiţă, intitulată „Caragiale, decapitat la Iaşi", menţiona că intelectualii ieşeni – în frunte cu prim-procurorul Kessim – au protestat energic la Mitropolie. Neaşteptata „prohibire" a fost imediat ridicată, dar afluenţa publicului a crescut simţitor după reclama gratuită făcută filmului de către Mitropolie. Jean Mihail îşi aminteşte: „Proprietarii cinematografului «Sidoli» au angajat o fanfară militară, pe care au postat-o în stradă, în faţa sălii, şi, în sunetul muzicii care intona «Marşul grenadierilor», «Hughenoţii» şi «Titanic Vals», ieşenii intrau, umpleau sala destul de încăpătoare şi uneori... aplaudau."

Drumul filmului românesc se redeschisese. În anul următor, 1925, se vor realiza şase filme într-un an, o cifră-record. Regizorul Jean Mihail este

prezent pe ecrane cu – aşa cum i s-a spus – „filmul anului”: *Manasse,* produs de „Naţional Film” (Vasile Gociu – Jean Mihail – George Aurelian), pe un scenariu de Scarlat Froda (după piesa cu titlu omonim a lui Ronetti-Roman), operator fiind Vasile Gociu. Iniţiativa transpunerii pe ecran a piesei s-a datorat lui Isidor Goldenberg, directorul Teatrului „Jigniţa” (unde se turnaseră interioarele pentru *Păcat).* Piesa a avut un mare succes de public în epocă, mai ales datorită interpretărilor actoriceşti de mare efect ale rolului titular: la Bucureşti – Constantin Nottara, la Naţionalul din Iaşi – Gheorghe Cârje (de-a lungul anilor, alţi mari actori ai scenei româneşti au interpretat acest personaj complex: Constantin Radovici, Ion Petrescu, G. Ciprian, Ion Manolescu, Gh. Storin). Distribuţia filmului a fost, şi ea, impunătoare: Ronald Bulfinsky, în Manasse, şi Maria Ciucurescu, în Ester, au realizat creaţii covârşitoare, ca şi actorul din Vilnius, Iosif Kamen (care juca pe atunci la Teatrul „Central”), în Zelig Şor. Pe jocul acestor trei personaje a fost structurată, în principal, şi concepţia regizorală. Adaptarea – scenaristică şi regizorală – a potenţat masivitatea caracterologică a bătrânului Manasse („închistat în ideile tradiţiei ca într-o concepţie de castă” – cum scria Jean Mihail), contracarând tragismul tramei cu câteva personaje de spirit, cum este şi misitul sărac, vagabond, plin de umor Zelig Şor, sau Ester, căreia marea actriţă i-a subliniat trăsăturile specifice prin resurse comice perfect adaptate cinematografului. Un alt element esenţial al conflictului filmic este înfruntarea a două concepţii de viaţă, una patriarhală, vetustă, osificată în tradiţii anacronice şi alta cu elemente liberale, modernă, mult mai umană în esenţa ei. Întreaga distribuţie a filmului se aşează pe aceste două „baricade”: Ion Constantiniu (foarte veridic în rolul lui Emil Horn), Pepe Georgescu (Nissim Kobanovici), Dorina Demetrescu (Lelia), George Aurelian (Matei Frunză), Alexandru Finţi, la început de carieră (Lazăr). Concepţia regizorală a urmărit şi de-teatralizarea textului (Jean Mihail vorbeşte chiar de o eliberare a scenariului de „cleştele teatrului”): acţiunea este scoasă nu o dată dintre cei trei pereţi ai scenei – pe străzile Fălticenilor, în cartierul Văcăreşti, într-un cimitir evreiesc, pe Calea Victoriei –, dar parfumul teatral persistă în montarea cinematografică. Premiera a avut loc la cinematograful bucureştean „Frascatti”, în 31 octombrie 1925. Revăzând peste decenii filmul – care s-a păstrat în Arhiva Naţională de Filme –, ne vine destul de greu să înţelegem reproşurile destul de aspre din presa vremii. Unele, însă, sunt „explicabile” (mai ales cele din revista „Rampa”): ele trădează existenţa, cunoscută, a unui dezacord vehement între regizor şi scenarist, pe atunci... director la ziarul „Rampa”. Altfel, despre film s-au spus multe vorbe bune. În „Gazeta de Duminică” (8 noiembrie 1925), sub semnătura Z., se poate citi: „*Manasse* înseamnă, fără îndoială, o izbândă pentru arta cinematografică românească. Actori de seamă ai Teatrului Naţional au reuşit cu sobrietate şi adâncă sesizare a situaţiilor şi rolurilor să ne înfăţişeze formidabila dramă interioară a mediului evreiesc.”

În 23 septembrie 1927 avea loc, la cinematograful bucureştean „Capitol”, premiera unui nou film de Jean Mihail, *Lia.* Împrejurările „naşterii” acestui film sunt demne de un *policier*. Regizorul şi le aminteşte cu umor în volumul său de amintiri. Elveţianul Anton Walser („un om dintr-o bucată, simplu, tăcut şi cinstit”), germanul Georg Bauer („un şmecher, nevropat, afacerist”) şi soţia acestuia din urmă, Lilly Flohr (o actriţă de operetă ajunsă în trupa

lui Max Reinhardt) veniseră în România să investească. Afacerea pe care o vizau era înființarea unei loterii de stat. Pentru a obține ceea ce doreau, ei au început – după „obiceiul pământului" – să împartă bani în stânga şi în dreapta, oamenilor „influenți". Dar loteria a fost aprobată... altcuiva („Comitetului Central pentru ajutorarea sinistraților"). Cam aceasta devenise „ecuația": afacerea cu loteria eşuase, milioanele lui Walser erau disponibile – omul venise în țară cu un milion de franci elvețieni, cam 33 de milioane de lei (o sumă considerabilă în epocă), din care nu cheltuise decât vreo cinci –, Lilly Flohr ținea cu orice preț să joace într-un film, iar soțul ei – vorba cui ştim – „nu putea să-i refuze nimic". De aici până la punerea în practică a proiectului cinematografic n-a mai fost nevoie decât de şaizeci de minute: într-o oră, la „Capşa", Jean Mihail punea la cale, cu familia Bauer, detaliile unui nou film românesc. Regizorul a adus imediat un scenariu de Mircea Filotti – pe care-l citise cu vreo doi ani în urmă – şi, la 15 mai 1927, se trăgea, la hipodromul Băneasa, primul „tur de manivelă". În scenariu erau de toate (după cum o dovedeşte şi filmul, păstrat integral peste decenii): dragoste şi aventură, război (ca fundal pentru „desfăşurarea unei anecdotici mondene", cum specifică Manuela Cernat), comedie sentimentală, dansuri populare şi baluri mascate, interioare luxoase şi exterioare spectaculoase, munte şi mare (inclusiv Delta Dunării), cadre bucureştene (grădina de vară a restaurantului „Colonade", hipodromul, parcul castelului de la Mogoşoaia, curtea Vilei Minovici). în ultimă instanță, filmul *Lia* este un „dublu pretext": un pretext pentru o actriță (cu resurse, deopotrivă, fizice, actoriceşti şi... materiale) de a face un rol principal într-un film – care poartă numele personajului său – şi un pretext de a pune în valoare frumusețile țării, aceasta fiind, într-un fel, chiar o obligație contractuală, după ce producătorii – care au pus pe roate societatea anonimă „Indro-film" – au avut prilejul să cunoască câteva dintre cele mai pitoreşti peisaje româneşti.

În aceste condiții, se poate aprecia că Jean Mihail a făcut un film... inteligent, reuşind să împace – nu fără concesii! – „comanda" finanțatorilor cu propriile interese artistice. Distribuția – de pildă – şi-a alcătuit-o după pofta inimii: drept partener al vedetei, l-a ales pe George Vraca, societar al Teatrului Național şi bun prieten, simțind că interpretul este un „prim-amorez" de clasă mondială. Nu s-a înşelat: mare parte din succesul filmului (ba chiar din succesul protagonistei!) s-a datorat lui George Vraca. Într-un rol de intrigant (foarte la modă în filmele epocii), regizorul l-a ales pe baritonul A. Costescu Duca, membru fondator al Operei Române. Mai jucau în film Ion Armăşanu, Gogu Carussy, Radu Popeea, Eugen Giurgea şi, în rolul unui bandit din Deltă (în mâna căruia cade, la un moment dat, eroina), un țigan voinic, tăietor de lemne, căruia Lilly Flohr i-a ales „numele de actor", Mario Mirea. Acesta din urmă, după terminarea filmărilor... şi-a ucis soția: „dramele artei" – titrau ziarele vremii, scandalul respectiv contribuind şi el la succesul peliculei, care s-a bucurat de o primire favorabilă şi din partea presei. Andrei Cornova scria în „Rampa" (26 septembrie 1927): „Afară de câteva contraziceri la amănunt, regia lui Jean Mihail s-a dovedit plină de bun simț, de discreție şi de justă apreciere a proporțiilor. Se poate lăuda că a făcut din *Lia* cel mai echilibrat film românesc. Lilly Flohr este o apariție delicioasă, plină de farmec şi grație (...). Având o figură extrem de fotogenică, o linie aristocratică, dl. Vraca izbuteşte să fie un prim-amorez impecabil,

seducător şi sentimental...". Îndeosebi după apariţia versiunii sonorizate (iulie 1930, la cinema „Lux") au apărut, însă, şi critici severe, mergând până la... „filmul acesta sonor românesc este pur şi simplu o ruşine", cum scria D.I. Suchianu în „Adevărul literar şi artistic" din 20 iulie 1930.

Între timp, însă, la 13 noiembrie 1928 a fost prezentat în premieră – la cinematograful bucureştean „Capitol" – un nou film de Jean Mihail, *Povara,* cu un scenariu de N.N. Şerbănescu (o adaptare după piesa cu titlu omonim de Romulus Voinescu). Filmul a beneficiat de o altă conjunctură favorabilă: o doamnă din înalta societate bucureşteană, Arabella Yarca, a ţinut cu orice preţ să finanţeze un film românesc. Zis şi făcut. Povestea răspundea perfect gustului melodramatic al epocii. Mimi Predeleanu (Elvira Godeanu), o vânzătoare dintr-un magazin bucureştean, se îndrăgosteşte de Ioan Strătilă (Valentin Valentineanu), fiul unui mare bancher (Oskar Beregi), dar povestea lor de dragoste este întreruptă de familia tânărului, care îi hărăzeşte acestuia drept soţie o femeie bogată (însăşi... femeia bogată care a finanţat filmul, Arabella Yarca). După 25 de ani – mai mult ca-n Dumas! –, Radu (Niki Mirian), fiul eroinei, născut din dragostea de odinioară, ajuns un apreciat avocat, pledează în procesul lui Ioan Strătilă – acuzat de soţie că a încercat să o omoare – şi obţine achitarea clientului său, fără a şti că şi-a apărat tatăl. Mimi nu-i spune adevărul decât într-un târziu, după ce Radu îi mărturiseşte că o iubeşte pe Vally Strătilă (Mia Apostolescu), fiica lui Ioan. Când se părea că deznodământul tragic (acela din *Păcatl)* este inevitabil, Lucia, soţia lui Ioan Strătilă, părăsindu-şi căminul, îi mărturiseşte bărbatului că Vally este de fapt fiica amantului ei. Tinerii se vor putea, astfel, căsători, iar Mimi şi Ioan Strătilă, regăsiţi după un sfert de veac, întregesc *happy-end*-ul. După toate aparenţele – filmul nu s-a păstrat! –, superficialitatea acestui subiect de melodramă a fost mult estompată prin străduinţa regizorului şi a actorilor, precum o dovedesc şi cronicile vremii. În „Cinema" (nr. 101/1928), Paul Constantin scria: „O realizare românească, *Povara* de Jean Mihail, produsă printr-o inteligentă colaborare cu industria filmului austriac, care i-a împrumutat interpreţi dar mai ales mijloace tehnice, ne-a făcut în ultimele zile o frumoasă surpriză. Suntem bucuroşi şi oarecum măguliţi în amorul nostru propriu naţional, de a semnala acest rezultat satisfăcător, care pentru prima dată în lunga serie de încercări cinematografice la noi nu are nevoie de indulgenţe ori retuşări vădite; această operă echilibrată, pitorească şi dramatică, care deschide un câmp de nădejdi şi perspective largi pentru tinerii noştri cercetători, cărora, după o îndelungată muncă, Jean Mihail le arată calea dreaptă şi bine bătătorită prin îndărătnică perseverare." Înaintea premierei bucureştene, filmul a avut o premieră vieneză, în 15 septembrie 1928, la „Schweden-Kino" şi la „Mariahilfer-Kino" (în distribuţie au fost câţiva alţi reputaţi actori austrieci, Paulina Schweighofer – soţia bancherului Strătilă –, Clementine Plessner şi Otto Dannecker – cei doi bătrâni la care îşi află adăpost eroina etc; este de reţinut şi faptul că pentru rolul Luciei Strătilă fusese angajată o actriţă berlineză, Gertrude Neuhoff, dar, în ajunul începerii filmărilor, finanţatoarea filmului a declarat ritos... „rolul acesta am să-l joc eu", ceea ce s-a şi întâmplat; operatorul filmului a fost austriac şi el, Ludovic Schaschek, un prestigios autor de imagine vienez). După acest film, regizorul a primit cartea de membru al „Asociaţiei regizorilor de film din Austria". De altfel, multe din

filmările pentru *Povara* s-au realizat la „Sacha-Film” în Viena, în alte cartiere ale oraşului, la Koblenz, Grinzig, în Prater (celelalte filmări importante având loc la Bucureşti, Constanța, Balcic şi pe Marea Neagră). Titlul de difuzare german a fost *Die den Herzen nicht folgen* (care s-ar traduce prin „cei care nu-şi urmează chemarea inimii”). La două luni după premiera bucureşteană, filmul a rulat şi la Paris (cu titlul *Tragedie d'amour),* cronicile fiind, de asemenea, favorabile. Sub semnătura S.V. se scrie în „La cinématographie française” (din 25 mai 1929): „Iată o producție pe de-a-ntregul românească, prima sosită în Franța. E curioasă şi desigur că nu e mai rău făcută decât multe filme bune franceze şi europene. Interesul principal al acestui film rezidă în exotismul povestirii, în peisajele noi, în interioarele pitoreşti şi în foarte frumosul documentar asupra Bucureştiului (...). Interpretat şi realizat de români, cu o dăruire şi o sinceritate lăudabilă, *Tragedie d'amour* va avea în Franța un succes de curiozitate şi de simpatie (...). Tehnica, destul de îndemânatică. Realizatorul Jean Mihail şi-a compus filmul după formulele celor mai bune filme europene. Planurile sunt bine luate iar decorurile şi efectele variate. Elvira Godeanu e grațioasă şi sensibilă (...).”. În publicația pariziană „Pour vous” se putea citi: „Dl. Jean Mihail, care a înscenat filmul, cunoaşte meşteşugul artei sale. Artiştii au scos din rolurile lor tot ce s-a putut scoate iar jocul lor e tot atât de bun ca şi al multor alți artişti din alte țări”. Notă discordantă au făcut cronicile din „Rampa” şi „Premiera ilustrată”.

Făcând un bilanț al filmelor din anii '20 şi, implicit, al cinematografului românesc presonor, istoricul Ion Cantacuzino, trecând în revistă filmele pe care le-am parcurs şi noi în ultimele două capitole ale cărții, regretând că în acei ani realizatorii din România n-au urmat exemplul căutărilor artistice înnoitoare ale epocii (expresionismul german, avangarda franceză, filmul sovietic etc.), deplângând înzestrarea materială ingrată şi – în general – condițiile de lucru ale cineaştilor, ajungea la o concluzie pe care ne-o însuşim: „Nu e de mirare că numărul realizatorilor de filme care au înfruntat aceste condiții a fost redus. În cele 30 de filme de care am pomenit, regăsim mereu aceiaşi animatori. Abia dacă numărul lor ajunge la o duzină. Meritul celor care au perseverat e cu atât mai mare. Trebuie să amintim numele lor cu un sincer respect pentru neîncetatele eforturi şi pentru entuziasmul nesecat care i-a însufleți. În ordine cronologică ei au fost Jean Mihail, Jean Georgescu, Ion Şahighian, Ghiță Popescu şi Eftimie Vasilescu, Aurel Petrescu, Marin Iorda, Ion Timuş, Cornel Dumitrescu, Ion Niculescu-Brună. Trebuie să le adăugăm pe operatorii N. Barbelian, V. Gociu, I. Bertok, T. Posmantir, Ion Cosma, C. Ivanovici, Leo Schwedler, căci numele unuia sau altuia dintre ei se află întotdeauna printre colaboratorii diverselor înjghebări de filme artistice” („Momente din trecutul filmului românesc”, p. 28). Şi mai ajunge la o concluzie istoricul de film: „în anii aceştia, intelectualii noştri încep să se preocupe mai îndeaproape de cinematograf.” Este o realitate de care istoria filmului românesc nu poate face abstracție.

CINEMATOGRAFUL **Şİ** INTELECTUALITATEA

Revistele de cinema – care s-au înmulțit în progresie geometrică, îndeosebi după anul 1923 – au avut rolul lor în istoria şi evoluția filmului românesc. Încă din anul 1912 a apărut la Bârlad „Revista cinematografică”. Anul editării nu era tocmai întâmplător, era anul primului lungmetraj important: *Independența României.* Pe urmă, la Bucureşti, au apărut „Viața

Cinematografică” (1914) şi „Cinematograful” (1915), la Turnu Severin revista „Film” – în două serii, 1915-1916 şi 1919-1922 –, la Bucureşti „Curierul cinematografic” (1916). După primul război mondial, şirul publicațiilor cinematografice a fost reluat: „Cinema” la Arad (1922), „Szinhazés Mozi” la Timişoara (1922-1925), „Ecoul” la Brăila (1923), „Cinema-Mozi” la Timişoara (1923), „Filmul” la Bucureşti (1923-1924), „Cinema şi Film” la Alba Iulia (1923-1925), „Film-Riport” la Oradea (1923-1931), „Sarpicinema” la Iaşi (1924, devenită între 1925-1928 „Spectacolul”), „Cinema” (1924-1948) şi „Clipa cinematografică” (1925-1928) la Bucureşti, o „Viață cinematografică” la Tg. Mureş şi alta la Bucureşti în 1927, „Vitrina cinematografică” –, „Curierul cinematografelor Lipscani şi Capitol” (1927), „Cine-Film” (1927-1928), „Filmul meu” (1927-1928) la Bucureşti, „Curierul cinematografului Modern” la Constanța (1928), „Ecoul” la Brăila (1928) şi de două ori „Ecranul”, la Iaşi (1928-1929) şi Dorohoi (1929). Să trecem în revistă şi publicațiile cinematografice din anii ’30 şi ’40, apărute în Timişoara – „Film Revue” (1931-1935), „Film” (1935-1939) şi „Film-Varieté” (1935-1936) – şi Bucureşti: „Cinema pentru toți” (1931-1933), „Ecranul” (1932), „Hollywood” (1932-1934), „Ecoul cinematografic” (1934), „Succes” (1935-1937), „Film” (1939), „Ecran” (1941), „Film Magazin” (1944-1945), „Film” (1945-1946). În afara acestor reviste cinematografice, numeroase ziare şi reviste bucureştene au rezervat spații – considerabile uneori – filmului, producției naționale: „Rampa”, sub directoratul lui N.D. Cocea (cu cronică cinematografică din aprilie 1913), „Rampa”, serie nouă (cu rubrică zilnică din iunie 1923), „Clipa teatrală, plastică... cinematografică” (1923-1929), „Spectatorul” (1927), „Spectacolul” (1927-1928), „Comedia ilustrată” (1927-1928), „Vremea” (cu pagină cinematografică din octombrie 1927), „Realitatea ilustrată” (cu rubrică specială din nr. 21/1928), „Adevărul literar şi artistic” (cu cronică cinematografică – de D.I. Suchianu – din aprilie 1929), „Ilustrațiunea română” (cu rubrică de cinema de la nr. 1/1929), „Excelsior” (cu cronică cinematografică permanentă în anii 1929-1931), „Facla” (1930-1940), „Dimineața” (cu pagină săptămânală din octombrie 1930), „Universul” (la fel, din iunie 1931), „Cuvântul” şi „Curentul” (la fel, din decembrie 1931), „România literară” (cu cronică cinematografică permanentă între anii 1932-1934), „Cuvântul liber” (1933-1936), „Bis” (1935), „Scena şi Ecranul” (1936), „Spectacolul” (1939-1940), „Cortina” (1940-1947), „Bis” (1942-1946), „Spectator” (1943-1947), „Scena” (1944-1945). Cu toată afluența de publicații dedicate în întregime sau parțial cinematografului, nivelul teoretic al demersului critic a lăsat adesea de dorit. Scria Tudor Vianu (în studiul său „Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii” din mai 1928): „Presa cinematografică (...) creată mai întâi pentru a sprijini interesele capitalismului cinematografic (...) nu s-a dovedit nici independentă, nici inspirată de o ideologie mai înaltă. Nu este actor cât de mediocru pe care presa cinematografică să nu-l fi proclamat stea de mărime întâi şi nu este film oricât de plicticos sau ordinar, care să nu fi fost declarat drept o realizare incomparabilă.” Totuşi, autorul adăuga: „Situația s-a îmbunătățit cu toate acestea în vremea din urmă, dar nu atât grație revistelor de specialitate, cât acelora dintre revistele de cultură generală care interesându-se de problemele modernismului consacră câteva din paginile lor criticii cinematografice.” Practic, era vorba despre atracția tot mai mare

pe care o exercita cinematograful – devenit, de la Riciotto Canudo încoace, cea de a şaptea artă – asupra intelectualității vremii şi, în primul rând, asupra scriitorimii. Sub semnătura „Cinema-Scena", din primul număr al publicației „Scena" (apărută între 15 septembrie 1910 şi ianuarie 1911, dar având cronică cinematografică doar în primul număr) se ascundea, probabil, însuşi Liviu Rebreanu, care, împreună cu Mihail Sorbul, înființaseră publicația dedicată, de fapt, teatrului românesc.

Scriitorii, cum am văzut la locul potrivit, au fost nu o dată implicați chiar în realizarea primelor filme româneşti: cazul dramaturgului Victor Eftimiu, al prozatorului Corneliu Moldovanu. Ar fi de adăugat, în această ordine de idei, numele scriitorului Emil Gârleanu, care a fost antrenat, de către Leon Popescu, în scrierea şi regizarea filmului *Cetatea Neamțului,* după piesa lui Vasile Alecsandri, cea dintâi ecranizare românească. Nu este de neglijat nici apropierea de cinematograf a unui scriitor ca Alexandru Macedonski care publica articole despre „filmi" (un film-doi filmi) încă din noiembrie 1913 (în „Universul"), când scria, în articolul „Filmi şi filmi", că, aşa cum există literatură şi literatură există „filmi şi filmi", pledând pentru filmele („filmii") care sunt „lumină, formă, culoare, zâmbet, râs, lacrimă, pe scurt viață", adică „mai mult decât literatură", „ferestre deschise asupra realității". Mai mult, Macedonski scria prin acei ani şi un scenariu cinematografic, *Cum se fac banii,* publicat – de către Tudor Vianu – în ediția de „Opere" (volumul III) a poetului; acest scenariu cinematografic (în limba franceză) este considerat de îngrijitorul ediției „prima lucrare de acest fel alcătuită de un român." Se pare, însă, că „primul scenarist român" – după cum o spun, în texte „paralele", Bujor T. Râpeanu şi Grid Modorcea – a fost tot Liviu Rebreanu care, pe când era secretar al Teatrului Național din Craiova (1911), aflat sub directoratul prietenului său Emil Gârleanu, scria scenariul *Vis năprasnic* („dramă cinematografică în 12 tablouri"), lucrare datată, pe ultima filă a manuscrisului – păstrat la biblioteca Academiei Române –, 19 iulie 1912. Despre acest scenariu nu există informații că ar fi fost luat în discuție pentru realizarea unui film, dar despre un al doilea scenariu al lui Liviu Rebreanu, *Ghinionul* – cum am văzut –, un scenariu scris probabil în toamna lui 1912, există date că ar fi fost „turnat" în 1913. Spre sfârşitul anului 1914, Liviu Rebreanu publica (în revista „Ramuri") o schiță numită *Cinema.* Într-o paranteză (deschisă) ar fi de subliniat faptul că – prin anii '81-'82 –, sub semnătura scriitorului-regizor Dumitru Dinulescu, această schiță a devenit decupaj regizoral (pentru un film de scurt metraj), dar, din păcate, proiectul n-a fost aprobat şi planul nu s-a realizat. Merită să întârziem asupra schiței. Ea redă, în stil ciné-verité (protocronic, fireşte), atmosfera de spectacol cinematografic de prin anii 1910-1911: „Pianul automat cântă – aşa începe schița, scrisă... la timpul prezent, *n.n.* – o horă zburdalnică. Spectatorii îşi şterg năduşeala de pe frunte. Un băiat cu tablaua aleargă prin bănci, țipând ca din gură de şarpe: «Rahat cu apă rece!», «Americane prăjite!». Apoi pianul tace. Băiatul cu tablaua încremeneşte într-un colț al sălii. Orchestra napolitană atacă o melodie spaniolă şi pe pânză se desfăşoară povestea nemaivăzută". Pe de altă parte, schița exprimă, în limbaj „mut", dar în chip parodic – extrag doar un exemplu: „Contesa, care aduce mai mult a chelneriță, îmbrățişează pe conte, care seamănă cu un birjar" – sau chiar în chip autoironic, atitudinea scriitorului față de propriile scenarii, tributare

(vrând? nevrând?) modei: *Vis năprasnic* este povestea îmbogăţirii peste noapte a unui muncitor sărac, temă generoasă şi universală, hrănită de mitul faustic şi speculată de scriitori, ba chiar de cineaşti – Chaplin, Griffith sau Stroheim.

După deschizătorul de drum Claymoor (Mişu Văcărescu), devenit „cronicar" cinematografic la rubrica mondenităţilor, au apărut – odată cu „al doilea început al cinematografului românesc" – cronicari „specializaţi", specializaţi ad-hoc, precum Matei Rusu (cu un articol bibliografic, „Cinematograful e o artă?", publicat în „Rampa" din 30 decembrie 1911) sau V. Scânteie. În acei ani au apărut şi primele broşuri dedicate cinematografului, „Cinematograful şi educaţia" de C. Iordăchescu (o carte apărută în 1912 la Botoşani), „Chiemarea cinematografului" de G. Olăraşu şi C. Râuleţ (1915); probabil în 1913 apăruse şi cartea lui Constantin Th. Theodorescu „Arta şi cinematograful". La Craiova, în 1914, a fost publicat volumul „De la Fotografie la Cinematograf" de Marin Demetrescu, iar – între timp – Leon Popescu (ale cărui aptitudini teoretice au fost prea puţin luate în seamă de-a lungul anilor) publicase „Memoriul asupra unui program cultural cinematografic". În 1916 a apărut studiul „Cinematografia. Descoperirea şi istoricul ei" de Stelian Ionescu. Funcţia morală, etică, educativă a cinematografului este pusă în evidenţă încă din titlul acestor prime volume de referinţă; C. Iordăchescu, în cartea sa, face şi o precizare care „salvează" filmele considerate primejdioase, imorale: „viaţa noastră de toate zilele este un cinematograf cu mult mai imoral". Pentru o politică culturală „sănătoasă" pledează şi cei doi autori ai volumului „Chiemarea cinematografului", George Olăraşu (inspectorul poliţiei sociale de pe lângă prefectura Capitalei) şi Constantin Râuleţ (scriitor – poet, dramaturg, prozator, epigramist –, membru în Comisiunea pentru controlul cinematografelor). După cum o spune şi Grid Modorcea în cartea sa despre „Istoria gândirii estetice româneşti de film", analiza sociologică pe care o fac autorii – foarte buni cunoscători ai situaţiei sociale şi culturale de atunci – asupra fenomenului cinematografic de la noi (şi nu numai de la noi) este realizată din perspectiva *„chiemării"* cinematografului, în scopul înţelegerii – şi explicării didactice – a misiunii lui, a vocaţiei şi a rostului său, care trebuie să fie, înainte de toate, moral. Dar această abordare a problemei în aspectul ei etic şi, implicit, educativ – subliniază autorii – propune şi o colaborare din punct de vedere estetic. Raportarea eticului la estetic şi invers, în chip dialectic, este prima condiţie a înţelegerii juste a rolului educativ al cinematografului. Acest rol se poate împlini cu adevărat când ceea ce se realizează are în primul rând valoare estetică. Judecăţile de valoare ţin seama de „avântul considerabil" al cinematografului (în 1915!), când – se spune într-un cuvânt introductiv al cărţii – „n-avem în Bucureşti atâtea licee şi în întreaga ţară atâtea teatre, câte cinematografe sunt numai în Capitală" (şi, într-adevăr, o „listă" de cinematografe din epocă este impresionantă: „Amzei", „Apolo", „Clasic", „Central", „Excelsior", „Franklin", „Gloria", „Ideal", „Luceafărul", „Lux", „Marconi", „Napoleon", „Nord", „Olimpia", „Ovidiu", „Regal", „Rahovei", „România", „Salata", „Tera", „Venus", „Vlaicu", „Jupiter", „Zaharia", „Volta-Bristol", „Volta-Doamnei", „Volta-Buzeşti", „Victoria", şi sunt omise, desigur, câteva)... Dar aceasta era situaţia din 1915!

Publicistica de film atrage, treptat, tot mai mulţi scriitori. În „Însemnări literare” (din 7 decembrie 1919), Mihail Sadoveanu publica un articol substanţial, „Filme de cinematograf”, în care sintetiza drumul parcurs de cinematograf de la înregistrarea mecanică a vieţii până la artă, ajungând la concluzii edificatoare: „Preocupaţi necontenit de realism, regizorii au obţinut cu miza-n scenă, cu actorii puşi în mijlocul naturii rezultate surprinzătoare (...). Şi trecând de la mişcarea şi peripeţia brutală, la sentimente şi cugetare, în vremea din urmă am putut vedea filme care strecoară în suflet acel ceva tainic şi delicat pe care-l poţi găsi numai în cărţile adevăraţilor scriitori. Urmând o evoluţie firească, filmul trece la artă.” De semnalat sunt şi două dintre articolele publicate de Lucian Blaga în cotidianul „Patria” al lui Ion Agârbiceanu, în vara şi toamna anului 1922 (în numerele 169 şi – respectiv – 207): „Cinematograful şi biserica” – unde sunt popularizate „metodele” unui preot american care a „introdus în biserică piese de cinematograf şi de teatru” şi „îşi scoate ideea predicii din piesele moraliste ce le reprezintă, le explică, le comentează” – şi „Frumuseţea în tehnică” unde „noua formă de expresie”, cinematograful, este văzută de poetul-filosof ca o nouă evanghelie: „Cinematograful e o cale de a înlocui teatrul de azi şi de a fi în statul viitorului un principal factor cultural. Cu toate defectele sale, filmul începe a răspândi o nouă evanghelie în mase: evanghelia puterii şi a frumuseţii. Filmul vesteşte triumful energiei dinamice. Misiunea aceasta latentă a cinematografului trebuie scoasă tot mai mult la lumina zilei. În viitor ar putea să aibă o influenţă cu mult mai mare asupra mulţimii decât are astăzi teatrul asupra cetăţeanului, bunul cetăţean, care nu se prea lasă turburat de gestul tragic al unui actor. În tehnică zac ascunse multe posibilităţi culturale. E sarcina omului de mâine să le descopere şi să se folosească de ele.” Cel mai important teoretician al artei cinematografice, în acei ani, a fost, neîndoios, Tudor Vianu, cel care saluta apropierea benefică de cinematograf a intelectualilor. Aproape concomitent cu Riciotto Canudo, cu Louis Delluc şi Léon Moussinac în Franţa, cu Sebastiano Arture Luciani în Italia, cu Bela Balazs în Austria se face auzită vocea lui Tudor Vianu, care publică două lucrări de referinţă, „Estetica cinematografului” (în volumul „Fragmente moderne” din 1925) şi prelegerea amintită, „Cinematograf şi radiodifuziune în politica culturii” (ţinută la 13 mai 1928). Tudor Vianu şi-a structurat estetica polemizând cu fostul său profesor de la Tübingen, Konrad Lange (autorul cărţii „Das Kino în Gegenwart und Zukunft”, 1921), cel care nega caracterul de artă al cinematografului, socotind filmul o simplă tehnică de reproducere mecanică a realităţii, o simplă fotografiere în care nu intervine artistul. Părerile lui Tudor Vianu anticipează tezele unuia dintre cei mai însemnaţi teoreticieni ai filmului, Rudolf Arnheim, din opera sa fundamentală, „Der film als Kunst” (1932). Iată o succintă demonstraţie privind esenţa artistică a filmului: „Cinematograful este o artă a umbrei şi luminii. Spectacolul multicolor al realităţii, cinematograful îl simplifică pentru a nu reţine din el decât două valori, cu care să refacă bogăţia nesfârşită a aparenţelor. O asemenea simplificare este de natura artei. Pictura înfăţişează realitatea tridimensională prin descrierea în plan. Sculptura foloseşte cele trei dimensiuni ale spaţiului, dar culoarea unică a materialului în care lucrează. Cinematograful dispune de cele două dimensiuni ale planului şi de umbra pe care o face să alterneze cu lumina.”

Dintre numeroasele probleme abordate de marele nostru cărturar – foarte diverse, de la „cazul Charlot” la „cinematograful pur”, de la importanța filmului ştiințific şi didactic la educarea estetică a publicului ş.a.m.d. –, reținem sublinierile sale privitoare la rolul scenariului în film („cinematograful cere o literatură proprie, care să țină seama numai de condiția sa, care să creeze un conținut sufletesc din simpla prezentare a evenimentelor şi să folosească ritmul său alert şi surpriza nesfârşită a varierii scenelor”), ca şi opiniile despre principalul creator al filmului („cinematograful este în mare măsură o artă a regizorului”).

În anii ’20 şi îndeosebi înspre perioada de apogeu a „filmului mut” se manifestau două tendințe în publicistica cinematografică. Una, reprezentată de cronicarii cinematografici – printre cei mai valoroşi fiind Barbu Florian, Marcel Blossoms, Nestor Cassvan, Al. Bilciurescu – şi alta, susținută de scriitori şi mari oameni de cultură care au scris despre cinematograf în coloanele unor reviste precum „Adevărul literar şi artistic”, „Viața românească”, „Rampa”, „Facla” sau în ziare de mare tiraj ca „Dimineața”, „Universul”, „Curentul” sau „Cuvântul”. Breasla cronicarilor – cu excepțiile amintite – nu se bucura de o reputație prea onorantă; într-o clasificare din revista „Cinema” (semnată „Observator”, nr. 67/1927), cronicarii erau împărțiți în patru categorii: a) plagiatori b) cunoscători ai filmului dar care nu cunosc ortografia c) cunoscători ai scrisului, dar care nu cunosc specificul filmului d) „paraziții presei”, care fac critică pentru a intra gratuit la spectacole şi pentru a-şi înscrie pe cartea de vizită cuvântul „ziarist”. În schimb, în revistele amintite, ca şi în publicațiile de avangardă şi în periodicele de specialitate „Filmul” şi „Cinema” (ai căror directori-proprietari au fost Theofil Mihalovici şi – respectiv – Nestor Cassvan) puteau fi întâlnite – periodic sau sporadic – nume precum E. Lovinescu, Liviu Rebreanu, Al. Davila, B. Fundoianu, Ion Minulescu, Emil Isac, A. de Hertz, G.M. Zamfirescu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu, Paul Zarifopol, Geo Bogza, Saşa Pană, Felix Aderca, Ion Călugăru, Petru Comarnescu, Ion Vinea, Tudor Arghezi, N. Davidescu, Mihail Dragomirescu, Dimitrie Gusti, Victor Eftimiu, Jean Bart, Corneliu Moldovanu, D. Karnabatt, C. Râuleț, Ion Perez. Cele mai substanțiale şi pertinente contribuții la constituirea unei estetici cinematografice le-a avut profesorul Mihail Dragomirescu, îndeosebi prin eseurile publicate în revista regizorului de film Horia Igiroşanu, „Clipa cinematografică” (subintitulată „Organul asociației prietenilor cinematografului”). Mihail Dragomirescu colaborează la această publicație încă de la primul ei număr – apărut la 10 iulie 1925 –, printre temele abordate fiind „Cinematograful estetic” (nr. 1), „Esteticism şi sensualism în cinematograf (nr. 2), „Cinematograful instructiv” (nr. 3), din nou „Cinematograful estetic” (nr. 4), „Quo vadis” (nr. 5-6), „Ce fel de artă e cinematograful?” (nr. 7), „Cum funcționează Comisia de cenzură” (nr. 8-9), „Opoziția seacă” (nr. 10), „Filmul şi Opera de Artă” (nr. 11), „Critica şi cinematografia” (nr. 12). Pentru că, în economia lucrării de față, nu se poate intra în amănunte, aş reține, din contribuțiile fundamentale ale Profesorului, „tabloul celor nouă arte” (cu precizarea naturii fiecăreia): *pictura* (intelectual-sentimentală), *sculptura* (intelectual-intelectuală), *muzica* (sentimental-sentimentală), *opera* (volitiv-sentimentală), *arhitectura* (intelectual-volitivă), *cinematograful* (sentimental-volitivă), *poezia*

(sentimental-intelectuală), *danțul* (volitiv-volitivă), *teatrul* (volitiv-intelectuală). Muzica, aşadar, este o artă pur sentimentală, „ea se coordonează cu Poezia, care e un fel de *muzică a ideii* şi deci o artă sentimental-intelectuală" şi cu cinematograful, care, „având mişcare şi succesiune, şi adresându-se direct emoțiunii, este un fel de *muzică a energiei* – o artă *sentimental-volitivă".* Aici intervine inspirația sclipitoare a esteticianului: „Cine va realiza în Cinematograf *muzica mişcărilor,* care va fi analogă cu muzica ideilor din Poezie, va ridica filmul la rangul de *operă de artă*." Până una-alta, însă, „cinematograful este cel mai popular instrument de educație şi distracție; dar şi de destrăbălare şi corupție." Cu alte cuvinte, o armă cu două tăişuri. De promovat, în primul rând, sunt „filmele culturale", clasificate după finalitățile lor, fie instructive, fie estetice: „Culturale sunt sau filmele direct instructive, cum sunt acelea care arată misterele naturii sau diferitele meşteşuguri omeneşti; sau filmele care, fără să aibă scop instructiv, ne reprezintă în mod decent şi estetic tablouri sau acțiuni interesante". Mihail Dragomirescu îşi intitulează primele articole din „Clipa cinematografică" în funcție de clasificarea de mai sus, opunând cinematograful estetic şi cel instructiv celui „sensual" – denumit în multe alte feluri: „destrăbălat", „ticălos", „şcoală a corupției", „şcoală a crimei" etc.

Nu poate fi omisă nici contribuția celorlalți intelectuali atraşi de mirajul filmului. Ar fi de făcut, însă, precizarea că – printre scriitori – au existat şi adversari (uneori înverşunați) ai cinematografului. Poetul Ion Minulescu, de pildă (cel puțin până la un punct) a negat filmul. Felurite aspecte – uneori extra-artistice – ale fenomenului cinematografic îi oferă scriitorului argumente pentru rezervele sale: „Cât priveşte cinematograful ca factor al educațiunii publice sau ca element prețios de propagandă culturală şi națională e drept că poate juca în stadiul lui actual rolul unui abecedar dinamic. Unde sunt însă apostolii care împart copiilor abecedare gratuit sau care reprezintă un film fără să nu-şi fi asigurat mai înainte câştigul material. Pentru mine inițiativa particulară nu-i decât o farsă sinistră şi filmul educativ nu-i decât un abecedar de lux al cărui cost reprezintă o dobândă mai mare ca suma împrumutată. Să nu mai vorbim de filmul românesc (...). Pentru crearea unei industrii cinematografice în România nu-ți trebuie bani. Bani au şi îmbogățiții de război. Dar ce folos. îți trebuie în primul rând «oameni» care să ştie ce trebuie să facă cu banii. Era să zic «artişti». Mi-am adus aminte însă că cinematograful nu-i deocamdată decât o artă de periferie intelectuală". Ciudat însă, astfel de opinii „anticinematografice" coexistă – la Ion Minulescu – cu gesturi contrare: în acelaşi an, 1925, când scria cele de mai sus referitoare la „arta de periferie intelectuală", poetul făcea parte din conducerea „Societății româneşti pentru crearea de filme naționale *Filmul românesc",* alături de Mihail Dragomirescu, Victor Eftimiu, Al. Brătescu-Voineşti, Liviu Rebreanu, V. Al Jean, A. de Hertz. Un caz aparte este şi acela al criticului G. Călinescu. „Mizantropul" G. Călinescu a pus în circulație paradoxuri deloc măgulitoare la adresa artei filmului (punând jar pe focul unei polemici purtate, în anii '30, cu tânărul critic de film D.I. Suchianu, după premiera filmului realizat de Reinhardt *Visul unei nopți de vară).* în „Adevărul literar şi artistic" din 16 februarie 1936 se putea citi: „filmul e o artă supusă relațiilor de tot felul ca îmbrăcămintea şi cântecul de lume, sau ca arta culinară... El nu dă o plăcere de idei ca teatrul ci o plăcere

de senzații ca savarina şi iubirea fizică...” Pe de altă parte, însă, în „Cartea nunții”, autorul precizează că una dintre eroine, Vera, seamănă cu Coleen Moore, ba chiar cu Greta Garbo, Dora seamănă cu Dolly Haas şi Lupe Velez, Lola cu Joan Crawford iar Boby – cel care colecționează fotografii de actrițe, care visează să sosească la Berlin ca Harry Piel, are ca ideal feminin pe Marlene Dietrich şi Anny Ondra, îl imită pe Rudolf Valentino – seamănă leit cu Maurice Chevalier (toate aceste trimiteri denotând o bună cunoaştere a cinematografului). Paradoxal, deşi lasă impresia că respinge cinematograful, G. Călinescu îl cultivă, ba mai mult, formulează, nu o dată, pătrunzătoare propoziții estetice cu privire la obiectul şi particularitățile celei de a şaptea arte. Iată un singur exemplu: „Esența cinematografului e tocmai zugrăvirea mediului moral al unui popor, elementele acestei arte fiind un realism... cotidian şi utilizarea aspirațiilor maselor (...); observația măruntă a vieții formează baza de operație a cinematografului. Laptele care dă în foc, maşina de călcat uitată cu fum pe un pantalon, strigătul unui locatar în gang, dezordinea matinală a unui pat şi jurnalul puțin ieşit din cutia poştală a unui apartament, sunt elemente mult mai eficace decât retorica abstractă” (într-un film, fireşte). „Strigătul unui locatar în gang”? Când G. Călinescu scria aceste rânduri (în „România literară” din 23 aprilie 1932), cinematograful... abia învățase să vorbească...

CINEMATOGRAFUL SONOR PÂNĂ LA NAȚIONALIZARE (1931-1948)

PRIMELE FILME VORBITE

În toamna anului 1929, pe bulevardul cinematografelor din Bucureşti, la cinematograful „Trianon” – actualul fost cinema „Bucureşti” – rula, cu un succes de public fără precedent, primul film vorbitor venit la Bucureşti, *Cântărețul de jazz* (sau *Cântărețul nebun,* cum i s-a mai spus la noi) de Al. Jolson. Unul după altul, principalele cinematografe bucureştene încercau să se adapteze noii tehnici, se închideau „pentru instalarea noilor aparate sonore” şi se redeschideau, după o lună-două, echipate cu sisteme diverse, fiecare anunțat drept „cel mai perfecționat” şi cel mai performant. Era o întrecere febrilă, căreia publicul îi răspundea cu ataşament şi cu o curiozitate neostenită. Filmul mut intra în istorie. Sigur, trecerea de la filmul mut la filmul sonor şi vorbitor n-a fost un drum bătătorit şi – după cum bine se ştie – mari personalități ale filmului mondial (şi mă gândesc la un Chaplin, la un Eisenstein, la Pudovkin sau la René Clair) au manifestat o îndârjită rezistență, s-au dovedit teribil de reticenți la început. Discuțiile *pentru* sau *contra* sonorului au umplut presa vremii în anii aceia, peste tot în lume unde filmul avea o tradiție şi-o biografie. Dar dacă, pentru istoria cinematografiei mondiale, în scurtă vreme, filmul sonor şi vorbitor avea să însemne o revoluție, avea să deschidă o nouă epocă pe spirala evoluției, pentru filmul românesc, pentru cei care se străduiau de atâția ani să înjghebeze o cinematografie, a însemnat – în primii ani – un dezastru. Revoluția sonorului a complicat şi mai mult problema bazei materiale şi a capitalului, cele două mari semne de întrebare pentru producția națională. Ion I. Cantacuzino, în „Momente din trecutul filmului românesc”, precizează (la pag. 29): „Montarea unui studio insonor (adică perfect izolat de toate zgomotele exterioare – *n.n.)*

sau procurarea unei aparaturi de înregistrare sonoră erau acuma incomparabil mai costisitoare, iar developarea unei benzi sonore şi copierea ei devenea imposibilă în condiţiile primitive ale laboratoarelor noastre." Ieşind pentru o clipă din „corsetul" problematicii tehnice, dar rămânând la scrierile doctorului Ion I. Cantacuzino (şi în special la amintirile reunite sub titlul „Întâlniri cu cinematograful"), m-aş opri la nişte însemnări ale sale cu „bătaie lungă" pentru însăşi istoria filmului românesc. Autorul văzuse, încă din vara anului 1929, la Paris, două filme sonore: *Cântăreţul de jazz* (despre care am amintit) şi *Louise,* primul film făcut în America de către Maurice Chevalier. La acea dată, când Bucureştiul nu luase cunoştinţă cu filmul sonor, Ion I. Cantacuzino a scris câteva articole despre această noutate senzaţională. După ce în pagina a doua a ziarului „Ultima oră", publicase articolul intitulat „Neputinţa realizării" (atacând câteva probleme grave ale culturii moderne), în „Viitorul" din 2 noiembrie i-a apărut eseul dedicat exclusiv „Cinematografului vorbitor". Ion I. Cantacuzino mărturiseşte în amintirile sale (pag. 18): „Fapt este că articolul meu despre cinematograful vorbitor mi-a deschis drumul către foiletonul ziarului. După alte câteva subiecte diferite, mi s-a încredinţat cronica literară, unde urmam lui Ion Minulescu, şi unde am scris săptămână de săptămână, timp de vreo cinci ani. Ceva mai târziu am fost angajat în redacţie, scriind pe lângă cronica literară săptămânală şi câte un articol zilnic de «Comentarii» asupra actualităţii, culegându-mi subiectele din toate domeniile. Astfel, printr-o ciudată conjunctură simbolică, cinematograful vorbitor a constituit pentru mine un permis de intrare în publicistică. Întâlnirea mea cu filmul sonor se transformase într-o întâlnire cu gazetăria. Iar faptul că această activitate gazetărească s-a desfăşurat tocmai în redacţia «Viitorului» a avut mai târziu – după cum se va vedea – o influenţă indirectă şi asupra cinematografiei române." Da, se va vedea. Dar până atunci, să revenim la „cruda soartă" a filmului românesc în anii introducerii sonorului. Numărul filmelor realizate după 1930 scade simţitor. În cei opt ani dintre 1923 şi 1930, am văzut, se realizaseră (cu chiu, cu vai) vreo 30 de filme mute. În cei zece ani dintre 1930 şi 1939 se vor face numai 16 filme sonore (multe dintre ele apelând la „cârje străine")...

Lăsând (deocamdată) la o parte coproducţiile, versiunile româneşti ale unor filme străine, precum şi peliculele realizate de cineaşti români pe alte meridiane – despre toate acestea urmând a vorbi altădată –, să rămânem în perimetrul primelor filme sonore „jucate" („cu actori"), dintre care unele, prin forţa lucrurilor, fiind produse ale unei perioade de tranziţie, sunt versiuni sonorizate ale unor pelicule mute. *Ecaterina Teodoroiu (Eroina de la Jiu)* de Ion Niculescu-Brună – film a cărui premieră a avut loc la 8 ianuarie 1931, în cadrul unei „reprezentaţii de gală" la cinematograful „Femina", în prezenţa „întregii familii regale, a guvernului, a corpului diplomatic, a înalţilor demnitari ai statului" – este primul exemplu de film „sonorizat". Această operaţie de sonorizare s-a realizat la Berlin (probabil printr-un procedeu pe discuri), cu „muzică şi efecte", după cum se sublinia în presă, aranjamentul muzical (E. Cobilovici) utilizând motive româneşti, în rest filmul conţinând zgomote de luptă şi câteva – puţine – replici. O copie a filmului, în versiune mută, incompletă (5 acte), se păstrează în colecţia Arhivei Naţionale de Filme. Presa vorbeşte despre „primul film românesc cântat şi vorbit de război" care

„brodează” o idilă pe o serie de scene de război reconstituite după documente militare. Acțiunea filmului începe puțin înainte de izbucnirea războiului, urmează ziua mobilizării şi a despărțirii soldaților de case, episoade de luptă, în prim plan fiind adusă vitejia Ecaterinei Teodoroiu, cercetaşa pornită de acasă să-şi caute fratele pe front. Aflând că fratele a murit, ea se decide să lupte în locul lui, şi cade eroic în luptă, având pe buze vorbele „Înainte, băieți! Pentru țară şi rege!” Iată şi fragmente dintr-un comentariu de avanpremieră: „Filmul este o apoteoză a iubirii, a iubirii de frate, de țară şi a dragostei pasionate. Evident că latura iubirii de țară, patriotismul, a fost dezvoltată de regizor pe cât se putea mai mult. Un film național de război, al cărui punct central este eroina quasi-legendară a războiului nostru pentru întregirea neamului, nu putea lua altă atitudine (...). Dintre diferitele peisaje ale filmului menționez: mobilizarea cu frumoase mişcări de mase, o horă minunată cu splendide costume naționale, întreruptă subit de glasul înfiorător al goarnei, mesager neîndurător al urgiei ce se va dezlănțui, despărțirea şi plecarea grupelor etc. În mod special menționez reconstituirea scenei autentice a apărătorilor podului de la Jiu, interpretată chiar de eroii autentici ai acestui episod războinic, în frunte cu comisarul de poliție Pompilian (1916) şi vizita reginei Maria la spitalul unde Ecaterina Teodoriu se află rănită, scenă autentică luată din arhiva cinematografică a războiului. De altfel în rolul mamei Ecaterinei Teodoroiu apare chiar mama adevărată a eroinei, care a acceptat să interpreteze acest rol veridic.”

Alături de aceste personaje, interpretate chiar de protagoniştii întâmplărilor evocate (mama Ecaterinei Teodoroiu în rolul mamei Ecaterinei Teodoroiu, comisarul Pompilian în rolul comisarului Pompilian), în film mai apar: Felicia Frunză (Ecaterina Teodoroiu), Mielu Constantinescu (Mareş), Ducy D’Alvern (spioana nr. 75), L. Sarkady (şeful Siguranței), Aristide Ştefănescu (Nicolae Teodoroiu, fratele Ecaterinei), Mitela Cambureanu (un copil), I. Mândruț (un soldat german), Mischie (primarul satului Şoimăneşti). Critica a fost, în genere, moderată. În „Cinema” (1 februarie 1931), Paul Constantin scria: „Eroina de la Jiu care a exaltat în timpul războiului atâtea entuziasme îşi continuă încă fascinația asupra poporului. E deci o idee abilă din partea producătorilor de a utiliza acest personaj pentru o operă națională. Comercializarea filmului fiind asigurată prin însăşi materia ce avea să fie tratată, cineaştii noştri au plămădit-o cu cele mai bune intenții. *Ecaterina Teodoroiu* apare într-o realizare generalmente corectă şi în interpretarea adeseori justă a Feliciei Frunză şi a lui Mielu Constantinescu. Sonorizarea e convenabilă.” N-au lipsit nici excesele, laudative (Cicerone Theodorescu, în „Facla”) sau critice, chiar demolatoare, ironice: „Filmul a fost făcut, desigur, ca să aţâțe şi să întrețină în sufletele (...) cetățenilor României Mari flacăra sacră a eroismului. Dar dorința nobilă nu e ajutată de mijloace echivalente şi singurul eroism pe care a parvenit să-l genereze filmul a fost acela al spectatorilor veniți să-l vadă” (Ion Cantacuzino, „Muzică şi teatru”, 22 ianuarie 1931). În spirit realist şi lucid, V. Timuş scria în „Rampa” din 16 ianuarie 1931: „Evident, filmul nu suportă comparații decât în cadrul imperfectelor realizări româneşti. Producătorul român opune filmului umanist de război, filmul războiului poetic şi eroic. Ori, tocmai pe acest teren, se cerea un exces de forțe şi mijloace şi de mari posibilități artistice de idealizare, care fireşte lipsesc industriei şi pregătirii noastre

artistice cinegrafice (...). Intercalat între marea producţie de artă a lui Pabst şi gigantica realizare a lui Erich Maria Remarque, filmul românesc izbuteşte totuşi să atragă atenţia şi interesul publicului românesc, ba chiar să provoace în aglomerarea susţinută a spectatorilor aprecieri nu numai îngăduitoare, dar chiar binevoitoare." Ideea era reluată în cronica din „Vremea" (semnată de Ménalque/B. Florian, în 18 ianuarie 1931): din multe pricini, spune cronicarul, filmul *Ecaterina Teodoroiu* nu poate însemna o „reevocare" a epopeii 1916-1918, multe alte cinematografii titrate având mijloace de realizare cinematografică mai puternice. Cronicarul preciza în acest sens: „Din Statele Unite ne-au venit *Parada cea mare (...), Cei 4 cavaleri ai apocalipsului* şi altele. Din Germania ne-a venit *Westfront 1918,* admirabilul film al lui W. Pabst şi din Franţa *Epopeea de la Verdun...* Peste câteva zile, spectatorii de la noi vor urmări mişcaţi imaginile filmului *Pe frontul de Vest nimic nou* după romanul lui Erich Maria Remarque, o impresionantă realizare a lui Lewis Milestone, fost recent în vizită şi la noi, unde doar indiferenţa şi lipsa de cunoaştere l-au întâmpinat". Indiferenţa era o boală mai veche a oficialităţilor de care depindea, într-un fel sau altul, „creşterea filmului românesc". Pentru realizarea acestui film, Ion Niculescu-Brună, n-a găsit nici un fel de sprijin de la cabinetele ministeriale ale vremii (deşi a bătut la multe uşi, de la Ministerul de Război la cel al Artelor, de la Arte la Instrucţiunea Publică şi din nou la Război şi la Arte), aceasta în condiţiile în care scenariul reprezenta o pagină de glorificare a patriotismului românesc dintotdeauna. După unele surse, scenariul aparţinea lui Ion Niculescu-Brună (Jean Mihail îşi aminteşte ceasurile în care, la cafeneaua „Royal", împărţind pe din două un singur „schwarz", Ion Brună îi citea povestea scrisă de el a eroinei de la Jiu); cu semn de întrebare este atestată şi prezenţa, ca scenarist, a lui N.N. Şerbănescu. Cert este că această poveste cinematografică avea să fie adoptată, până la urmă, de societatea „Soremar-Filrn", care şi-a reluat, cu acest scenariu, producţia de filme, inginerul Al. Ştefănescu asumându-şi – ca producător – realizarea filmului *Ecaterina Teodoroiu.*

Al. Ştefănescu şi Ion Brună, împreună, au mai realizat un film în epocă, produs tot de „Soremar-Film", *Leiba Zibal,* inspirat de nuvela caragialiană „O făclie de Paşti". În presa bucureşteană a vremii nu există atestările unei premiere la un cinematograf central şi nici cronici ale filmului, dar o copie a peliculei (cu inserturi care dovedesc pregătirea pentru proiecţie) se păstrează în colecţia Arhivei Naţionale de Filme. Filmul se îndepărtează foarte mult de nuvela inspiratoare. Doar numele personajelor antagonice (Leiba Zibal şi Gheorghe) se păstrează, ca şi relaţia acestora – de ură şi înfruntare – ce aminteşte de nuvela lui I.L. Caragiale. În rest, filmul descrie viaţa unui evreu în societatea românească interbelică, urmărind personajul din copilărie, pe vremea când era atras de o fetiţă din vecini, până la maturitate, când va reîntâlni personajul iubirii sale adolescentine, Maria, de care este îndrăgostit şi argatul Gheorghe. Accentul intrigii cade pe ascensiunea financiară a lui Leiba Zibal, pe dragostea lui pentru Maria, pe intriga amoroasă care face din Gheorghe un concurent al lui Leiba Zibal. Tocmai aceste îndepărtări evidente de sursa literară au generat, în epocă, întâmpinări violente, cum este şi aceea semnată de Ion Vitеanu (în „Rampa" din 1 septembrie 1930): „Concepţia literară şi profund umană, cuprinsă în puternica nuvelă *O făclie*

de Paşti nu trebuie pângărită prin denaturare şi de aceea socot că nu e permis nimănui să inducă în eroare opinia publică printr-o tendenţioasă şi grosolană plagiere a operei lui Caragiale. Contemporanii n-au dreptul să facă surogaturi personale, servindu-se pe nedrept de numele şi opera unui autor de talia lui Caragiale. Or, acei care anunţă *Leiba Zibal* îşi permit să încerce corijarea şi schimbarea totală a intrigii şi concepţiei *Făcliei de Paşti,* servindu-se totuşi de titlul acestei opere şi numele autorului." Ion Niculescu-Brună este interpretul lui Leiba Zibal la 18-30 de ani (dar distribuţia cuprinde alţi trei interpreţi pentru alte vârste ale eroului: Iancu Katz la 7 ani, Arion Onea la 10-17 ani şi L. Sarkady la 40-50 de ani), Tantzy Economu este Maria (iar Mitela Cambureanu, Maria la 7 ani), ceilalţi interpreţi sunt: Mielu Constantinescu (Gheorghe), Anicuţa Cârjă (Sura), Al. Marius (Moritz-Lieber), Costel Atanasiu (Mihai), I. Theo (Stăpânul), I. Petrescu (Preotul), Adriana Şerban (Camerista). Un anunţ din presă menţionează că filmul a fost sonorizat de „renumita casă mondială Edison Bell" („Cinema", 16 noiembrie 1930), dar copia păstrată este mută. Un alt regizor de la graniţa filmului mut cu cel sonor a fost Horia Igiroşanu, care a prezentat în premieră filmul său *Ciocoii* în 1 mai 1931 la cinematograful bucureştean „Regal". Înaintea altor consideraţii, iată ce declara regizorul într-un interviu publicat de revista „Cinema" (12 aprilie 1931): „Sunt foarte mulţumit de ultima mea realizare. Sunt convins că ea formează un mare pas înainte în domeniul filmului românesc şi că va avea o primire din cele mai călduroase din partea marelui public. Ţin să menţionez că filmul va fi prezentat în versiune mută cu acompaniament de orchestră simfonică sub conducerea maestrului Egizio Massini. Încurajat de biruinţa desăvârşită a marelui Charlie Chaplin, convingându-mă de faptul că mai sunt regizori care să se închine la altarul artei mute – eu însumi fiind un mare credincios al acesteia –, am curajul să prezint o realizare mută, la unul din cele mai mari cinematografe din capitală. Abia la toamnă voi prezenta versiunea sonoră şi vorbită a filmului *Ciocoii.* Ţin să accentuez că sunt mai mult decât mulţumit de realizările interpreţilor mei, orchestranţi perfecţi ai armoniei desăvârşite stabilită de bagheta regizorului. Pe drumul pe care a apucat-o, prin muncă şi onestitate, prin energie şi sârguinţă, am convingerea că filmul românesc se va ridica pe cele mai înalte culmi ale artei. Dacă muzica ne-a dăruit un Enescu, poezia un Eminescu, pictura un Grigorescu, se va găsi desigur cineva care să reprezinte fala filmului românesc". Vizionari au fost, sunt încă... La premiera filmului *Ciocoii,* într-adevăr, s-a prezentat versiunea mută, cu acompaniament de orchestră. Cât despre „versiunea sonoră şi vorbită" (redusă, pare-se, la înregistrarea unei arii, „Cântecul străinului", în interpretarea protagonistului, Cristache Antoniu), datele sunt incerte. Subiectul filmului – din care s-a păstrat doar o „mostră", de 18 metri – era astfel rezumat în revista „Cinema" (10 mai 1931): „Eroul este un oarecare Alexis Fanariotul, aventurier îndrăzneţ care ajunge la situaţiile cele mai înalte. Cuceritor de inimi, Alexis prilejuieşte nenorocirile cele mai grozave. Însăşi Rândunel, fata naivă care trăise o copilărie inocentă, depărtată de frământările lumii, se îndrăgosteşte de Alexis Fanariotul, ochi de jăratec. Dragostea ei a fost plătită cu cea mai scumpă dintre monezi: moartea." Jucau în film: Iva Dugan (Rândunel), Lucian Stănescu (boierul Ursu, tatăl ei), Eleonora Kirjanowska (jupâniţa Smaranda, mama ei), Sultana Gurăscu (Kira

Agripina), Titi Andreescu (Cucu, fiul Agripinei, pretendent la mâna lui Rândunel), Delicia Mendell (Kiralida, fiica Agripinei), Cristache Antoniu (Alexis Fanariotul), George Ştefănescu (haiducul Fulger), Cristian Niculescu (haiducul Codreanu), Paul Zbrenţea (boierul Rugină), câinele Alma. Un ziar de mare tiraj în epocă („Dimineaţa") a povestit subiectul filmului într-o serie de foiletoane cu titluri sugestive („Rândunel", „Peţitorie ciocoiască", „Cântecul străinului", „Deznădejdea Kirei Agripina", „Îndrăgostiţii", „Vânătoarea", „O idilă surprinsă la timp", „Trecutul fanariotului" etc.). Câte o cronică (Lucian Luca, „Cinema pentru toţi", 1 iunie 1931) aprecia filmul ca „excelent" pentru sălile populare: „După o vară întreagă de peregrinări de la Carpaţi la Dunăre, H. Igiroşanu ne prezintă un nou film haiducesc. Este fără îndoială un efort considerabil, demn de toată lauda. Desigur că acest film va face o lungă serie, mai ales în provincie şi în sălile de cartier, cu atât mai mult că este mut." Alţi cronicari, însă, sunt de o asprime fară precedent: colindă ţara – scria Romulus Dianu în „Curentul" din 27 septembrie 1931 – o „pacoste de film românesc", o „iahnie artistică pentru care ouăle clocite ar fi prea puţin" în care „neamul ne este reprezentat printr-un ţigan zlătar care-şi bate nevasta cu ajutorul argaţilor şi o închide în turnul morţii", printr-un boier Rugină, „un măscărici caraghios, o pârţolină boşoroagă" care are de la soţia sa, Agripina, „un băiat tâmpit, bineînţeles acesta tot român"; tot ce e românesc în film „e prezentat ca imoral", Rândunel, fata boierului Ursu e „o matracucă rea de muscă, gata să se culce cu un pârlit de covrigar care-i cântă un cântec din Helada"; „aceşti eroi nu au nimic din frumuseţea epică pe care le-a suflat-o în argint legenda populară şi singura lor specialitate e de a se bate între ei apucându-se de brăcinare"; „în Ardeal râd minoritarii de noi, văzând felul în care un film oficial zugrăveşte caracterele acestui neam şi prostituează istoria acestei ţări".

Neterminat a rămas filmul *Un minut mai târziu,* preconizat de Marc D'Arly, cu Silly Vasiliu, M.C. D'Ayol, Adina D'Ayol, Marga Penciulescu, Amelie Vârgolici, Lelia Mirică, Jean Lupescu, Didy Botez, Moţi Spakow, N. Munteanu în distribuţie. De ce amintesc acest film rămas în proiect? Din presa vremii aflăm (încă din decembrie 1930) că este vorba despre o comedie sonoră, cântată şi vorbită în limba română, iar eroul ei este Mitică, „spiritualul Mitică, veşnicul ghinionist" (cum se scria în revista „Cinema"). Printr-un astfel de film îşi revendica drepturile comedia cinematografică, despre care vom vorbi pe larg într-un capitol aparte.

După un film neterminat, *Aur (Cântecul zorilor),* regizorul Jean Mihail ieşea în lume – la 11 ianuarie 1932 – cu un alt film pierdut, *Chemarea dragostei. Aur* urma să fie, după cum o spunea însuşi regizorul, un film despre „existenţa a doi tineri simpli, care visau o evadare către fericire, dar ale căror visuri nu-şi găseau împlinire, măcinate de rigorile existenţei". Scenariul aparţinea scriitorilor Isaiia Răcăciuni şi Gheorghe Zamfirescu (după o nuvelă de Constanţa Hodoş), din distribuţie urmau să facă parte – şi au făcut, în timpul turnării exterioarelor, la Bucureşti şi în Sighişoara – Mania Marin (în principalul rol feminin), Tantzi Elvas, Marga Pancu, Stroe Atanasiu, Panait Stoianov, V. Romano, I. Constantinescu, Şt. Decu, tenorul Emil Marinescu de la Opera Română, diseurul Jean Moscopol. Regizorul povesteşte, în cartea sa de amintiri „Filmul românesc de altădată", cum, în urma developării, a constatat că materialul filmat în exterior (circa 1200 de metri) era deteriorat

iremediabil, drept pentru care finanțarea n-a mai continuat şi filmările s-au oprit. *Chemarea dragostei (Rapsodia română),* în schimb, chiar dacă astăzi nu mai există în arhivă, a avut premiera la cinematografele bucureştene „Capitol" şi „Roxy" în seara de 11 ianuarie 1932. Era vorba despre un „film sonor şi cântat fără dialoguri", înregistrarea muzicii şi a dialogurilor fiind făcută în studiourile „Hunnia-Film" din Budapesta, prin sistem „Kofaton". Jucau în film Panait Stoianov (Ion), Paul Constantin (boierul Paul Dumbrăveanu), Emma Romano (Anca), Ion Constantinescu (Toader, tatăl ei), Lucy Hudson (Lulu), Stroe Atanasiu (George), Lisette Claudette, Grit Dorescu, Ştefania Popescu, D. Ionescu, Bimbo Mărculescu. Prologul era spus de Ion Manu, iar ariile erau cântate de Al. Lupescu şi cântecele populare de Zavaidoc. Prezentările publicitare din preajma premierei anunță că filmul este „o frescă minunată a vieții românești, prezentând o alternanță continuă şi susținută între viața liniştită de la țară şi viața tumultoasă a oraşului". Citim, de asemenea, că „autorul manuscrisului aduce pentru prima oară în filmul românesc un subiect viu, interesant, un conflict dramatic de o deosebită intensitate. Tipurile sale sunt prinse în viața liniştită a satului, ducându-le apoi în viața plină de fast, de lumină şi de mizerie a oraşului – acesta, prins în tablouri de o rară calitate – ca apoi, readucându-le, tranziția să reiasă mai puternică, mai viguroasă..." Câteva cronici au fost saturate de superlative. În „Cinema pentru toți" se putea citi (în 16 ianuarie 1932): „Fireşte că un film românesc trebuie privit printr-o prismă cu totul specială, aşa cum se uită o mamă la copilul ei, chiar dacă are unele defecte. De data aceasta, Jean Mihail a izbutit să realizeze un film care se ridică mult peste nivelul obişnuit al filmelor naționale. O tehnică excelentă, o fotografie minunată, o sonorizare impecabilă, iată elemente demne de relevat. Salutăm acest sensibil progres al filmului românesc, cu bucurie". În „Dimineața", de asemenea, George Coman exultă: *„Chemarea dragostei,* prin felul cum a fost realizat şi prin acțiunea sa captivantă, prin perfecțiunea înregistrării sonore poate fi pusă cu cinste alături de marile producții cinematografice străine." Cronici laudative au apărut şi la Belgrad: „România, care este înzestrată cu bogății şi frumuseți naturale neprețuite, îşi face prin acest film o propagandă utilă şi meritată de care putem fi geloşi. Filmul e o broderie de umbre şi lumini, suprapuse pe un scenariu omenesc, simplu şi inteligent. Este vorba de dezrădăcinarea unei fete de la țară, transplantată la oraş de dragoste şi care după ce cunoaşte scrumul şi drojdia oraşului se reîntoarce în sătucul ei din munți. Şi astfel, scenariul ce conține o morală sănătoasă pentru vremurile triste prin care trecem pledează cu succes pentru dragostea de sat şi contra exodului la oraşe" („Gazeta filmului sonor", Belgrad, ianuarie 1932). Cronica din „Cinema" (17 ianuarie 1932), semnată J. Bc., era intitulată... „Primul film românesc" – am mai întâlnit şi vom mai întâlni această constatare până spre... zilele noastre! – şi se încheia astfel: „Dacă mai adăugăm celelalte însuşiri ale lui: ritmul, lumina, jocul artiştilor, muzica – toate de-o concordanță minuțioasă şi de-un realism admirabil – se înțelege de ce socotim că filmul *Chemarea dragostei* e cel dintâi film românesc şi că se va bucura şi peste graniță de succesul pe care l-a avut la noi." Pe de altă parte, zeloşi au fost şi detractorii filmului. P. Constant, în „Epoca", îşi intitula cronica „O nouă înfrângere" şi începea cam aşa: „Este ciudat cum în actualele vremuri de criză neîndurătoare se mai găsesc oameni care să aibă

parale de azvârlit pe drumuri.” Manifestând o atitudine de respingere față de autor (pe care şi-o va corecta pe parcursul vieții), Ion Cantacuzino îşi teoretiza nemulțumirea: „Anunțat cu mare vâlvă de reclamă, ultimul film românesc *Chemarea dragostei* e tot atât de prost ca şi toate celelalte ale autorului său. Ceea ce e mai trist e că, de astă dată, lumea nu se mai lasă dusă de nas şi refuză să vie. Lucrul dovedeşte că ne aflăm în pragul clipei când în conştiința publicului «film românesc» are să fie sinonim cu «film prost» şi când n-are să mai încurajeze producțiile autohtone nici chiar dacă ar fi bune. Răspunderea autorilor unui film românesc ratat trece deci dincolo de ei şi insuccesul lor riscă să compromită ideea însăşi. De aceea avem dreptul să fim severi” („Viitorul”, 15 ianuarie 1932). Pentru a exemplifica, până la capăt, urcuşul şi coborâşul opiniilor despre *Chemarea dragostei,* iată şi opinia „Adevărului literar şi artistic” (din 10 ianuarie 1932): „Filmul românesc (...), la a cărui premieră au asistat reprezentanții publicisticii noastre, e una dintre cele mai îmbucurătoare manifestări cinematografice ale acestei stagiuni. Pentru întâia oară ni se arată că, fără să avem o industrie cinematografică de proporțiile celor apusene, putem atinge culmile artei şi cu mijloace restrânse. Osteneala d-lui Jean Mihail, regizorul filmului *Chemarea dragostei* e cu atât mai lăudabilă. D-sa a izbutit să ne dea un film desăvârşit din toate punctele de vedere, un film românesc care va putea trece dincolo de hotarele țării noastre. Scenariul, al cărui autor e dl. Ion Golea, înfățişează o acțiune bine condusă care iese din banal şi cuprinde elementele cele mai diverse şi mai caracteristice ale vieții româneşti de la țară şi de la oraş. Astfel, ni se prezintă slujba învierii într-o biserică de sat, munca la câmp într-o atmosferă luminoasă de voie bună, de cântec, toată înfrățirea omului cu natura. Pe de altă parte asistăm la desfăşurarea vieții zgomotoase de la oraş, îndeosebi a aceleia care, după miezul nopții, dă un aspect amețitor Bucureştiului: cabaretele cu ademenitoare *girls,* cu jazzuri şi cântece bizare, tavernele cu figuri dubioase şi străzile cu o animație de «oraş al bucuriei»„.

Din 1934 datează filmul lui Horia Igiroşanu *Insula şerpilor* (pe un scenariu la care regizorul a colaborat cu N.N. Şerbănescu). Produs de „Clipa-Film”, prezentat în premieră la cinematograful bucureştean „Trianon” în 29 iunie 1934, filmul *Insula şerpilor* – pierdut şi el – avea în distribuție pe Iva Dugan (Miky, fata unui armator multimilionar), Cristian Niculescu (în dublu rol: Ivan, „regele bălților” şi Matei, leprosul din Deltă), George Ştefănescu (Raul, locotenent de marină, logodnicul lui Miky), Lucian Stănescu (pictorul), Paul Zbrențea (Dedu, complicele lui Ivan), Titi Andreescu (Bimbirică), Sultana Giurescu (Olga), Elena Debert (mama), C. Mataranga (un detectiv), baritonii Manolescu şi Emil Gheorghiu (interpretând cântece populare româneşti). Filmul era inspirat dintr-un fapt real, aventurile unui bandit despre care vorbiseră îndelung ziarele, Terente, care stăpânise multă vreme bălțile Brăilei (şi care va apărea în film cu numele de Ivan). Scenariştii au plecat, la rândul lor, de la povestea autorului dramatic A. de Herz. Este vorba în film, aşadar, de povestea fetei unui armator bogat, Miky, care – influențată de romane şi filme de aventuri – caută mereu senzaționalul. Nemulțumită de hotărârea tatălui ei, de a o mărita cu locotenentul Raul, Miky dispare în ziua nunții, într-o barcă cu motor, pe Dunăre, unde cade în mâinile unui monstru lepros, Matei, pentru ca, apoi, să fie răpită de la acesta de către Ivan, „regele bălților”. Acțiunea filmului continuă în ritm aventuros. Fata se

îndrăgosteşte de Ivan, dar locotenentul care o iubea dă de urma fugarilor, Ivan este rănit, şi, împreună cu fata, într-o barcă, luaţi de curentul apei, ajung în mare şi în insula Şerpilor. Acolo Ivan moare în urma rănii dobândite, iar fata, regăsită de Raul, se întoarce acasă, unde cei doi se vor căsători. „Cântat şi vorbit româneşte", filmul s-a bucurat de o primire îngăduitoare din partea criticii. Cronici favorabile au apărut în „Universul" şi „Reporter", în „Naţional", iar Const. A.I. Ghica consideră chiar că interpretul lui Ivan, dl. Cristian Niculescu este un actor demn de Lon Chaney sau Boris Karloff. În rest, nu lipsesc înţepăturile de rigoare, iar publicul a tratat cu dezinteres noua premieră: „Am urmărit publicul la *Insula şerpilor* – acest suav aperitiv ce va fi filmul românesc de stat. Publicul o dată n-a fluierat, cel mult a râs exasperat. Dar a doua zi, chiar de a doua zi sala era pustie şi pustie a rămas până la sfârşitul carierei filmului..." – scria, în „Cuvântul liber" (la 14 iulie 1934), Gh. I. – Ghiţă Ionescu. Aş mai aduce în discuţie un singur nume de cineast din deceniul al patrulea, Cornel Dumitrescu, care, la 10 noiembrie 1939, prezenta la cinema „Select" filmul *Poveste tristă*. Pierdut la rându-i, filmul este astfel rezumat de Lazăr Cassvan (în „Cinema" din 18 noiembrie 1939): „O fată simplă, de la ţară, este ademenită de un fost consătean, care «s-a ajuns» la oraş, prin îndeletniciri dubioase... Din pricina unei greşite interpretări de situaţie, fata îşi părăseşte iubitul şi pleacă cu prietenul la oraş. Acolo devine dansatoare – paravan îndărătul căruia slujeşte afacerile veroase ale «binevoitorului» ei. Între timp, băiatul din sat, care n-a încetat s-o iubească pe eroină, porneşte spre capitală, unde, cu timpul, ajunge proprietar al unui bar. Cei doi se regăsesc în localul de noapte al tânărului. Ea suferă de o boală care nu iartă. Reîntorşi în satul unde şi-au ţesut idila, cu toate îngrijirile pe care i le dă o prietenă, fata moare, plătind astfel greşeala săvârşită, atunci când se lăsase îmbătată de vorbe." Sărind peste elogiile circumstanţiale de tipul „o seară de adevărat triumf' („România", 12 noiembrie 1939) şi peste replicile răutăcioase de tipul „lungi hohote de râs au subliniat în sală intensitatea dramei" („Azi" 19 noiembrie 1939), reţin cronica amplă, atentă, aprofundată – şi critică! – semnată de Victor Iliu în „România literară" (nr. 34/1939): „E banala poveste a fetei amăgite, a provincialei sentimentale şi naive, cu nostalgia oraşului şi a luxului, ajunsă pe parchetul unui bar, exploatată de oameni fără scrupule şi bolnavă de tuberculoză. O melodramă fadă, cu episoade şi sentimente «puternice», cu momente de foileton popular, o acţiune neinteresantă, fără subtilităţi şi nuanţe, fără poezia amănuntului (...). Accentul în acest film a fost pus pe anecdotă, pe aportul emoţional al unei serii de episoade. Filmul întreg e copia directă a unei acţiuni de o platitudine desăvârşită şi de un strident mahalagism. Nu s-a făcut nici o selecţie a elementelor dramei, nici o stilizare şi nici un efort de a fi convertite în poezie, de a ieşi din mahala, din platitudine şi vulgaritate."

Primele filme sonore româneşti – cărora li se adaugă, vom vedea, câteva categorii cinematografice aparte – au rămas, în general, tributare condiţiilor improprii rezervate producţiei de filme în deceniul al IV-lea. Peliculele care au supravieţuit, foarte puţine la număr, au un merit suplimentar, dincolo de valorile artistice (îndeobşte discutabile): filmate în ambianţa reală a străzii, a unor peisaje din România anilor '30, filmele transmit, peste decenii, imaginea unui timp revolut, aşa cum a fost el, dobândind incontestabile

valori documentare. Marele „avantaj” al unui film precum *Leiba Zibal,* de plildă, este de a fi perpetuat înfăţişări ale Bucureştiului vremii – imaginea Lipscanilor şi a Văcăreştilor, Piaţa Sfântu Gheorghe, Bulevardul Domniţei, Parcul Jianu (cu vila Brâncoveanu), împrejurimile Capitalei. Cinematograful, astfel, devine mărturie...

FILMUL ŞI CERCETAREA SOCIOLOGICĂ

La Teatrul Naţional din Bucureşti, în 5 martie 1930, avea loc premiera unui documentar „special”, de importanţă majoră în istoria cinematografiei naţionale: *Drăguş, viaţa unui sat românesc,* un exemplu precoce de implicare a filmului în cercetarea sociologică şi etnologică. Iniţiatorul filmului – şi al unei întregi serii de pelicule prilejuite de cercetări sociologice – a fost profesorul Dimitrie Gusti (1880-1955), fondatorul Institutului Social Român, personalitate de faimă mondială în domeniu. La îndemnul profesorului, studenţii Seminarului de Sociologie de la Universitatea Bucureşti au studiat – în cadrul celei de a patra campanii monografice, întreprinsă în anul 1929 – activităţile productive, obiceiurile şi ritualurile din Drăguş, un sat făgărăşean din sudul Transilvaniei, filmul rezultat fiind o elocventă ilustrare a cercetărilor de pe teren. Pe genericul primei versiuni, de 2500 m, figurează numele sociologilor Paul Sterian şi Nicolae Argintescu-Amza, al operatorului Nicolae Barbelian (care este şi autorul montajului); la premiera din 1930 filmul a fost însoţit de ilustraţia muzicală a lui Constantin Brăiloiu – o prelucrare bazată pe melodii locale, culese de Harry Brauner –, în execuţia unor muzicanţi veniţi de la Drăguş. Filmările pentru acest documentar sociologic au fost realizate – după o substanţială documentare prealabilă – în două luni din vara anului 1929, între 15 iunie şi 15 august; înaintea premierei oficiale, filmul a fost proiectat, în cadru mai restrâns, în decembrie 1929 (conform unor ecouri din presă) şi la 21 februarie 1930 (conform datei de pe afiş). După ce a rulat în Bucureşti, filmul a circulat şi peste hotare, ilustrând conferinţe ale profesorului Dimitrie Gusti în Franţa, Germania şi Statele Unite ale Americii. În colecţia Arhivei Naţionale de Filme se păstrează o copie a filmului, în lungime de 580 m (cu un montaj diferit de cel iniţial, realizat de H.H. Stahl şi D. Georgescu). Profesorul Dimitrie Gusti, încercând să aprofundeze mecanismul creaţiei în cazul filmelor sociologice, aprecia (în „Curentul” din 16 ianuarie 1932), înainte de orice altceva, faptul că astfel de pelicule sunt „în totul eliberate de atmosfera înăbuşitoare şi seacă a studioului, de mijloacele teatrale ale punerii în scenă şi de orice deformare intenţional estetică ori doctrinară”. În continuare, preciza: „Studio au fost satul şi regiunea – în plin aer – unde s-a făcut cercetarea monografică; personagiile au fost ţăranii din satul studiat, aşa cum trăiesc ei; acţiunea, nici una ori prea multă: viaţa însăşi, desfăşurată în cadrul ei natural (...). Simplele elemente documentare, luate pentru o demonstraţie cu totul ştiinţifică, se transpun în planul emoţional şi devin un adevărat poem rustic. Pentru că deşi filmul nu are, după formula obişnuită, nici personaje, nici acţiune, prezintă totuşi un deosebit interes dramatic”. *Viaţa,* invocată de profesorul Gusti, apare şi în titlul filmului despre Drăguş: *viaţa* unui sat românesc. Munca la câmp, ocupaţiile sătenilor, gesturile lor cotidiene ca şi particularităţile zonei – în ceea ce priveşte portul, obiceiurile, tradiţiile –, peisajul de la poalele munţilor Făgăraşului devin „strofe” ale poemului rustic, în care echipa de sociologi este, la rându-i, personaj (filmul devenind, astfel,

şi un document portretistic). Peste decenii, „interesul dramatic" al unui film fără „story" – deşi fiecare cadru al peliculei îşi are istoria sa sociologică, documentară şi estetică! – este dincolo de orice discuţie. Profesorul Dimitrie Gusti se gândea – cum o demonstrează şi B.T. Rîpeanu în studiul său din 1973, „Le film sociologique. Une contribution roumaine a l'histoire du cinéma" – la „zece până la douăsprezece filme săteşti". Din proiectele iniţiale s-au realizat, însă, doar câteva, accentul cercetărilor sociologico-cinematografice fiind pus pe ţinuturile României Mari, reintegrate după primul război mondial. *Un sat basarabean, Cornova* este al doilea film important al „echipei" de sociologi-cineaşti, prezentat la 14 ianuarie 1932 în auditoriul „Academiei de ştiinţe comerciale şi industriale". Filmările au avut loc în vara şi toamna anului 1931, în comuna basarabeană Cornova din judeţul Orhei, fiind rezultatul celei de a şaptea campanii monografice întreprinse de secţia de sociologie a Institutului Social Român în colaborare cu seminarul de sociologie al Universităţii din Bucureşti. Pe generic, de data aceasta figurează numele regizorilor Henri Stahl şi Anton Golopenţia (supervizaţi de profesorul Dimitrie Gusti), alături de numele operatorului Tudor Posmantir. Realizatorii au optat pentru formula unui film nesonorizat; la Arhiva Naţională de Filme se păstrează o copie brută a filmului (în lungime de 1003 rn). Sunt prezentate în filme activităţile productive curente – agricultura, pescuitul, culesul şi prelucrarea strugurilor, mica industrie sătească, morăritul, construcţia de locuinţe prin metode locale etc. – precum şi obiceiuri ale locurilor (de nuntă, de înmormântare). Următoarea premieră a „seriei" va fi *Satul Şanţ,* a cărui variantă nesonorizată a avut un spectacol de gală, la cinematograful bucureştean „Aro", în 5 februarie 1936, pentru ca versiunea sonoră să aibă o a doua premieră, la sala „Dalles", în 11 octombrie 1939. Varianta iniţială a conţinut şase „acte". La premiera din 1936, filmul a fost acompaniat de corul din comuna Leşu (condus de Florian Bădoiu), aranjamentul muzical fiind semnat de Constantin Brăiloiu. Producători ai filmului sunt „Fundaţia Culturală Regele Carol II" şi „Institutul Social Român"; pe generic, ca scenarist şi regizor, aflăm numele lui Henri Stahl (supervizat, ca în cazul filmelor anterioare, de Dimitrie Gusti), Tudor Posmantir semnează imaginea şi montajul, iar autorul „sunetului" este Adolphe Fontanel. Filmările au fost realizate în vara anului 1935, iar lucrările de laborator şi montajul au fost încheiate – într-o primă variantă – în ianuarie 1936. Pentru versiunea revăzută şi pentru cea sonoră lucrările au fost reluate în 1937 şi 1939, şi tot în 1939, în iunie, se efectuează o versiune engleză, necesară prezentării filmului la expoziţia de la New York. Un al patrulea documentar sociologic important este *Obiceiuri din Bucovina,* realizat de „Ciro-Film", „Fundaţia Culturală Regele Carol II" şi „Societatea Compozitorilor Români" în 1937, de către Henri Stahl şi Constantin Brăiloiu, împreună cu operatorul Tudor Posmantir. Este vorba despre un metraj mediu (la Arhiva Naţională de Filme se păstrează o copie în lungime de 529 m), cu caracter etnografic şi folcloric – un priveghiu, scene funebre, o şezătoare, câteva obiceiuri de Crăciun şi de An Nou, printre care buhaiul, jocul caprelor şi şatra ţiganilor –, ale cărui filmări sincrone au avut loc în comuna Fundul Moldovei, lucrările de laborator fiind executate în mai 1937. Date despre toate aceste filme (şi despre interferenţele dintre cercetarea sociologică şi cinematograf) aflăm în presa vremii, în volume special dedicate,

în studii şi cercetări ulterioare. De mare utilitate pentru istorie este „Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările monografice întreprinse în anul 1929 în comuna Drăguş", volume şi studii ale profesorului Dimitrie Gusti precum „Muzeu şi film sociologic" (în „Politica culturii", 1931), „Sociologia monografică, ştiinţa realităţii sociale" (1934) „Sociologia militans" (1934), „La Monographie et l'action monographique en Roumanie" (1937), „Problema sociologiei" (1940), „La science de la realité sociale" (1941), „Un an de activitate în afară de ţară" (1947), studii de H.H. Stahl („Tehnica monografiei sociologice", 1934), Lucia Apolzan („Sate, oraşe şi regiuni cercetate de Institutul Social Român, 1925-1945"), O. Neamţu („Precursorii filmului sociologic", în „Tribuna", 1969), Paul Sterian („Începuturile şi perspectivele filmului sociologic în România", 1970, mss).

Încă două filme importante vor întregi „capitolul" filmelor sociologice. *Locuinţa ţărănească în România* este un film de montaj realizat în vederea prezentării la pavilionul românesc din cadrul Expoziţiei europene a locuinţei rurale organizată la Paris (Palais Maillol). Produs de Institutul Social Român, filmul are pe generic – ca scenarist şi regizor – pe însuşi profesorul Dimitrie Gusti, ca operator pe Tudor Posmantir, în timp ce „animaţia" (filmul e completat cu diagrame animate menite să ilustreze evoluţia locuinţei ţărăneşti în satul românesc) este semnată de Marin Iorda. „Baza" montajului o constituie secvenţele din documentarele *Drăguş, viaţa unui sat românesc, Un sat basarabean, Cornova* şi *Satul Şanţ.* Din anul 1938 datează filmul *Echipele regale studenţeşti,* realizat sub auspiciile „Fundaţiei Culturale Regele Carol II" de către Octavian Neamţu (cu supervizarea profesorului Dimitrie Gusti). Filmat în vara acelui an – la Făgăraş şi în comunele Petriş (Mureş), Prigor şi Rudăria (Caraş Severin), Olăneşti (Nistru), Râpile (Bacău), Călanul Mic (Someş), Costeşti (Gorj), Slobozia-Pruncului, Dodeşti (Fălciu) – documentarul prezintă activitatea cultural-educativă a echipelor studenţeşti conduse de profesorul Dimitrie Gusti în cadrul campaniei din 1938.

PAUL CĂLINESCU ŞI „ŢARA MOŢILOR"

În postfaţa amintirilor cinematografice ale regizorului Paul Călinescu (strânse în volum, sub titlul „Proiecţii în timp", la Editura Sport-Turism, în 1982), Ecaterina Oproiu sublinia o realitate esenţială, pe care, altfel spusă, şi de către altcineva, am mai inserat-o în acest compendiu: „Paul Călinescu, împreună cu Jean Georgescu şi Jean Mihail au format un triumvirat (pentru cinematograful nostru) istoric. Ei au fost punctul de plecare al noii noastre cinematografii. Ei sunt principalii depozitari ai secretelor unei bresle urmărită de neşansă, dar niciodată resemnată. Deşi abia quadragenari în '44, ei erau deja «vechea gardă», trăsătura de unire între un trecut din cale afară de oropsit şi un viitor care se declara luminos, dar lumina lui aparţinea încă unei nebuloase". Regizorul gălăţean Paul Călinescu (născut în primii ani ai veacului XX, la 21 august 1902) avea să-şi înceapă cariera cinematografică după împlinirea vârstei de 30 de ani, cu filme documentare. Primele sale scurtmetraje – *Expoziţia industrială, Bucureşti, oraşul grădinilor, Viaţa studenţilor de la O.N.E.F.* (Oficiul Naţional de Educaţie fizică), *Eforie-plajă* – erau realizate cu aparate rudimentare, improvizate. Aceşti primi paşi spre film sunt evocaţi de regizor, în volumul, său de amintiri: „Pasiunea pentru teatru şi arta cinematografică o aveam, aşadar, de mult, din copilărie. Ea s-a consumat între joacă şi curiozitate, rămânând însă nealterat interesul.

Şcoala o terminasem. Depăşisem şi limitele facultăţii. La întoarcerea în ţară am aflat de la fratele meu că un alt bun prieten al nostru, inginerul Dumitru Don, îşi cumpărase un aparat de filmat de format redus, pentru amatori, şi turna metri de peliculă din simpla şi marea sa plăcere. De această dată n-am mai rezistat. Repede, o vizită la Don. Cele văzute m-au cucerit pe loc. Misterioasa imagine în mişcare şi perspectiva de a putea face şi eu film cu mijloacele mele m-au tulburat. Ceva se născuse. Adânc şi definitiv mă logodisem cu un vis: să fac film." Au urmat, în anul 1936, câteva filme documentare mai pretenţioase, coproducţii O.N.T. – „Tobis-Melo-Film" Berlin. Documentarul *România* (numit iniţial *Colţuri din România)* este un „ghid cinematografic", menit să deschidă ochii Europei spre spaţiul carpato-danubiano-pontic, ceea ce – în fapt – s-a şi întâmplat în acel moment istoric, filmul fiind premiat la Expoziţia Industrială de la Paris. Filmul promite voiajuri ademenitoare, la Porţile de Fier şi pe insula Ada-Kaleh, prin Constanţa cu elegantul său Cazino de pe faleză, în spaţiul de taină de la Horezu, printre mănăstirile dulcii Bucovine, cu popasuri de reculegere în faţa sublimelor fresce ale Voroneţului, imaginile alcătuind un „album de suflet" al ţării rotunde ca o pâine – după cum o sugerează imaginile de început ale peliculei – numită România. Ecaterina Oproiu, cu verbul său incitant, descrie astfel filmul în postfaţa amintită: „Frumuseţile de album (fata cu ulciorul, ciobănelul cu turmele, femeie torcând, „la fântână" etc.) alternează cu instantanee în care realitatea nu mai încape în dulcea pastorală, îi sparge coaja şi vine spre noi în haine de lucru cu sapa la spinare (la prăşitul porumbului), cu găleata în mână, gata să adape calul, în lotcile pescarilor sub formă de bărbaţi bărboşi, hâtri, care prind păstruga cu tot soiul de şiretlicuri, o dădăcesc, o gâdilă pentru ca, apoi, să-i despice burta cu o lovitură de samurai. Prin porii dichisitului album, pe la încheieturile lui, ies colţii vieţii de fiecare zi: vietăţi mărunte, grăunţe din neştiutul furnicar, copii îmbrăcaţi ca vai de ei, vâslind spre ostroave numai de ei ştiute, o babă încovrigată pe un lighean, păşind anevoie pe o sfoară de pământ noroios." Alături de un film despre România, în acelaşi an, un film numit *Bucureşti (oraşul contrastelor):* regizorul îşi manifestă astfel, o dată cu preferinţele tematice, crezul civic. Capitala este filmată ca o fiinţă iubită. Clădiri foarte bine cunoscute bucureşteanului – Ateneul Român, sala Dalles, blocul Scala, blocul Aro, colţul străzii Wilson – sunt „stâlpii de susţinere" ai unui univers citadin care provoacă azi, vrând-nevrând, surâsuri nostalgice: trăsurile cu muscali ţepeni, florăresele rătăcite printre coşuri de trandafiri şi crizanteme, oltenii cu cobiliţe, lustragiii aflaţi la tot pasul, forfota Lipscanilor, vitrinele Căii Victoriei, reclamele de pe bulevardul cinematografelor, dantelăria bisericii Stavropoleos, tramvaiele cu platforme aerisite, cafeneaua Corso, cheiul Dâmboviţei flancat de tarabe, Edenul Cişmigiului, fântâna Mioriţei, şi, dincolo de toţi şi de toate, contrastele, ca un leit-motiv al discrepanţelor social-politice ale epocii. Cele două filme – ca şi *Generaţia de mâine,* o peliculă din aceeaşi perioadă – erau scrise şi regizate de Paul Călinescu, aveau pe generice câteva nume din „echipa germană", Kurt Wese şi Hans Klut. În anul 1937 lua fiinţă, din iniţiativa şi sub conducerea lui Paul Călinescu, Jurnalul de actualităţi O.N.T. şi, totodată, „serialul" folcloric *Români, cunoaşteţi-vă ţara.* Jurnalul de actualităţi (producţie O.N.T. şi, apoi, O.N.C.) avea să producă, între anii 1937-1942 – câtă vreme Paul Călinescu a

fost redactor şef, regizor şi monteur – 135 de episoade şi ediţii speciale; pe genericul jurnalelor mai apăreau: Amedée Morrin, Paul Călinescu, Wilfried Ott, Alexandru Simionov (operatori), Adolph Fontanel şi, ca asistent, Victor Cantuniari (sunet), Anton Belici, Lucreţia Drocan, Lia Neicov, Simona Drăghici, Traian Radu (asistenţi montaj), Paul Constantinescu (muzică şi aranjamente muzicale).

Cel mai important moment din istoria cinematografică a acelor ani (la capitolul „filme documentare") l-a constituit eseul *Ţara Moţilor,* produs în 1938 şi premiat, la Veneţia, în 1939, cu cea mai importantă distincţie acordată filmelor documentare. Regizorul Paul Călinescu rezumă astfel (în amintirile sale) geneza filmului: „După aproximativ doi ani de la inaugurarea jurnalului de actualităţi, deci în vara lui 1938, membrii echipei jurnalului sonor au renunţat la concediul de vară cu dorinţa arzătoare de a realiza şi un documentar. Lucrurile păreau simple şi s-au petrecut ca atare la început. Mi-am exprimat dorinţa să realizez un documentar asupra Ţării Moţilor, căci mă atrăgeau oamenii de acolo şi titanica lor luptă cu viaţa şi natura deloc darnică; natură de piatră – oameni de cremene. Dorinţei mele i-au răspuns cu elan şi Mihai Puşcariu şi consilierul studioului, Victor Ion Popa: «bine, dacă vrei, poţi să-l faci!». Dar pe atunci, trebuie să mărturisesc: toate cunoştinţele mele despre Ţara Moţilor erau modeste şi exclusiv livreşti: ele se reduceau la câteva reportaje, două-trei articole de ziar ce discutau problemele acestei regiuni a ţării, câteva poezii («Munţii noştri aur poartă, noi cerşim din poartă-n poartă»), alte câteva informaţii culese din diferite locuri, deci în general puţin, foarte puţin." Drept pentru care, regizorul a luat drumul Apusenilor, de unul singur, a cunoscut oameni, a urcat munţi, a prospectat zeci şi zeci de locuri de filmare (notând în amănunţime toate detaliile), şi, după o săptămână, şi-a chemat la „faţa locului" echipa. Până la venirea toamnei, filmul era gata. Emoţia artistică atinge şi astăzi – timpul, deceniile au sublimat-o – intensităţi maxime. Munca în cetatea aurarilor de la Bocşa, majestuoasele coloane de bazalt (ca nişte „uriaşe ţevi de orgă") de la Detunata, peisajele frigului veşnic din gheţarul Scărişoarei, sărbătoarea veche de mai bine de o mie de ani a „târgului de fete" de pe muntele Găina, lungile caravane de căruţe cu coviltire transportând ciubere, cercuri şi buţi – rodul lucrătorilor manuali ai lemnului –, peisajele învăluite, parcă, într-un abur de tristeţe, ale Apusenilor – toate acestea devin secvenţe emblematice pentru universul de viaţă, de gând, de muncă, de dor cercetate de cineaşti. Îndeosebi emoţionante sunt amintirile celor trei bătrâni din Vidra, care l-au cunoscut în copilăria lor pe Avram Iancu; fără nici o exagerare, avem de a face cu un *„ciné-verité* protocronic": este vorba despre o „filmare prin surprindere", cei trei bătrâni povestesc liber, spontan, fără să ştie că sunt filmaţi, întâmplările cunoscute de ei. Încă o dată, dau cuvântul Ecaterinei Oproiu: „Filmul are, desigur, o valoroasă încărcătură etnografică: ţărănci îmbrăcate cu o distincţie aristocrată, cântând din flaute imense, numite de ele tulnice; case cât cutia de chibrituri, strivite de acoperişuri cât vârful de munte; biserici de înălţimea catedralelor, dar cu uşi scunde pe care nu te poţi strecura decât cu spinarea încovoiată; căutători de aur cu ustensile primitive, cu şteampuri, „masele uriaşe de cremene"; brazii prefăcuţi în scânduri şi scândurile în ciubere şi ciuberele revărsate, ciorchine, din căruţe cu care băştinaşii pornesc în umila lor negustorie. Nu lipsesc nici elementele

apăsat pitoreşti: sărbătoarea horii, taraful, opincile cu ciucuri, muntele Găina, cămeşoaiele lungi şi înfoiate cu dantele pe poale ale băieților, velințele întinse la soare etc. Cirezile trec prin iaz, carele cu boi cară brazii la gater, căruțele duc donițele pe alte plaiuri. Informația e cernută printr-o sită care o înnobilează. Muzica lui Paul Constantinescu, textul lui Sadoveanu – citit, din păcate, nu de autor – potențează maiestuos (măreție calmă, fără grandilocvență) o imagine care ştie uimitor de bine să utilizeze, ba chiar să se joace cu lumina (efecte de transparență în peşteră, spectaculoase opoziții de clar-obscur şi mina văzută din interior; lumea obişnuită e dincolo de arcada de lumină; lucrătorii o trec ca nişte umbre care vin de afară, de la zi, ca să cerceteze măruntaiele unei veşnice nopți). Învălătucită de aburii apelor termale, cu ghețarul luminat de facle, cu oştile feerice aşezate față-n față – stalactite şi stalagmite – Țara Moților a părut (şi pare şi azi) un fel de Pământ al unei ciudate Făgăduințe." O făgăduință a fost şi modul în care filmul lui Paul Călinescu a ieşit în lume: prezentat la bienala din Veneția (1939), cel mai prestigios festival european al timpului, *Țara Moților* obținea „Premiul Filmului Documentar" (un premiu unic), aducând cinematografiei româneşti prima recunoaştere importantă pe plan internațional. Presa română a primit, la rândul ei, cu bucurie filmul lui Paul Călinescu, care a rulat în câteva gale consacrate filmului documentar românesc (alături de *Țara Moților,* în aceste gale au rulat documentare precum *În Transilvania, Bucovina – țara mănăstirilor* şi *Petrolul românesc*). Iată ce se scria în „România" (din 23 mai 1939), cu prilejul unei asemenea gale: „Echipa de lucru a Oficiului Național Cinematografic a dovedit că îşi înțelege perfect misiunea şi reprezentația de astă seară va însemna desigur o nouă izbândă a tinerei instituții. Ne îngăduim să anticipăm pentru că una din peliculele care vor fi prezentate a fost încununată la Concursul Internațional de Artă Cinematografică de la Veneția (filmul, în versiune străină, a fost prezentat la Concursul Internațional de la Veneția, 1939, şi apoi, în 1940, publicului bucureştean, în sala Aro) cu premiul filmului documentar, ispravă pe care n-au realizat-o industrii mai bătrâne şi mai utilate. Aşa încât pe lângă plăcerea artistică pe care o vor avea, spectatorii vor încerca, vizionând *Țara Moților,* şi acea febră a orgoliului, aşa de necesară şi aşa de reconfortantă. Un «coup d'essai» s-a dovedit a fi un «coup de maître» (o simplă încercare s-a dovedit a fi o realizare de maestru). Tocmai în fața acelui juriu sever care se întruneşte în fiecare an în oraşul lagunelor pentru a da note producțiunilor cinematografice din toată lumea, trimise acolo după multă chibzuire, după numeroase trieri şi selecții, România a cucerit chiar de la început un trofeu invidiat, tocmai cu un film documentar, gen ingrat care cere mult gust şi multă virtuozitate artistică." În aceeaşi zi, „Curentul" scria: *„Țara Moților* – filmul care a obținut suprema recompensă la Concursul Internațional de Artă Cinematografică de la Veneția – este o bijuterie de realizare documentară... Şi substanța vizuală, negreşit, dar şi iscusința operatorilor au contribuit imens la reuşita acestei piese unice, cu care se va încheia spectacolul de gală de la Aro." Fără a intra în amănunte, n-aş vrea să omit din discuție polemica stârnită pe marginea acestui film... la mai bine de trei decenii de la premieră. Protagoniştii polemicii: regizorul Paul Călinescu şi criticul D.I. Suchianu. Într-o scrisoare adresată în 1971 redactorului şef al revistei „Săptămâna", Eugen Barbu, regizorul Paul Călinescu cerea să se

facă o „punere la punct”, întrucât „nu ştiu pentru ce în repetate ocazii, D.I. Suchianu îşi atribuie paternitatea filmului *Ţara Moţilor,* paternitate care nu poate exista decât în fantezia d-sale.” În numărul următor, sub titlul „Psihoza paternităţii”, criticul D.I. Suchianu replica (îndrept greşelile de tipar): „în revista dv. din 14 mai am găsit un caz clinic de delir al paternităţii. Dl. Paul Călinescu, regizor, se crede co-autor al filmului turistic *Ţara Moţilor.* Ceva mai mult, se plânge că eu m-aş pretinde autorul acestui film. În viaţa mea n-am spus că e făcut DE mine, ci SUB mine, adică eu fiind şeful suprem al instituţiei producătoare.” Cineastul revine în numărul următor al publicaţiei, precizând – printre altele – că „filmul era gata terminat în momentul numirii sale (a lui D.I. Suchianu, *n.n.)* la cinematografie.” Focul se stinge relativ repede, în 18 iunie aceeaşi revistă găzduieşte un articol intitulat „Precizări privind paternitatea filmului *Ţara Moţilor*”, sub semnătura lui Dumitru Fernoagă (pe atunci director al Arhivei Naţionale de Filme), concluzia fiind una singură: „nu poate exista nici o îndoială asupra faptului că filmul a fost realizat de Paul Călinescu”. Focul s-a stins, dar fumul a persistat... Deloc întâmplător, peste ani, Ecaterina Oproiu a simţit nevoia (în studiul citat) să apere cineaştii documentarişti de un pericol latent, pe care-l numeşte „pulverizarea paternităţii” (ca o replică la... delirul sau psihoza paternităţii): „Spre deosebire de cinematograful de ficţiune, care-şi impune aparţinătorul, filmul documentar, în principiu, dar mai ales după un număr de ani de la apariţie, începe să fie băgat într-un cazan comun din care fiecare poate să se servească pe săturate. Numele autorilor se topesc. Filme precise se amestecă, transformându-se într-un fel de operă colectivă şi anonimă. El devine, vorba poetului, mărul de lângă drum. Autorii filmelor de montaj sau ai reportajelor TV ciugulesc cu poftă din peliculele înaintaşilor, iar uneori taie adevărate hălci fără să numească sursa sau menţionând-o în vânzoleala post-genericului, sub forma unei mulţumiri aduse, în devălmăşie, Arhivei de filme. Documentarişti se pare că s-au obişnuit. Criticii mai puţin.”

Documentaristul Paul Călinescu – ale cărui imagini „princeps” din *Bucureşti, oraşul contrastelor,* din *România,* din *Ţara Moţilor* au fost adesea citate fără ca autorii să pună ghilimelele de rigoare – a continuat să rămână, în anii ’40, pe baricadele acestui gen cinematografic„ingrat”. Sub auspiciile Oficiului Naţional Cinematografic a realizat – în anii 1941-1942 – un documentar industrial (*Uzinele Malaxa),* câteva scurtmetraje – să le spunem – didactice (*Cum se face un reportaj cinematografic* şi *Cum se face un radio-reportaj),* câteva documentare turistice (*Mândra noastră ţară, Munţii Făgăraş).* Avea să continue şi după război realizarea unor scurtmetraje documentare, între anii 1944-1948 semnând alte producţii O.N.C., printre care: *Dobrogea, Schi de primăvară, Atenţie, fragil!, împrumutul de aur, România 1945, Floarea reginei, Toamna la ţară, Agnita Botorca, România 1948.* Intre timp, însă, în anul 1942, Paul Călinescu a realizat unul dintre aşa-numitele „filme arestate” (considerate ca atare de către Viorel Domenico în volumul său „Istoria secretă a filmului românesc”): *România în lupta contra bolşevismului.* După 50 de ani de la premiera acestui film de montaj (şi, implicit, după ieşirea filmului din arest), regizorul mărturisea într-un comentariu pentru „Viaţa armatei”: „Filmul s-a făcut în mai puţin de o lună de zile, în a doua parte a lunii august 1941. Am ales şi montat, într-o structură gândită

artistic, imagini semnificative ce apăruseră inițial în jurnalele de actualități editate până atunci. N-am avut un scenariu scris, dar am avut filmul în inimă, în suflet, în sânge pot spune. Am lucrat la el cu entuziasmul care era al întregii țări, cu convingerea că această sinteză cinematografică trebuie să rămână pentru viitorime un document istoric al luptei noastre pentru dreptate şi adevăr. L-am montat eu personal, cu voluptate, cu dragoste pătimaşă, trecând prin mâna şi ochiul meu kilometri întregi de peliculă impregnată de o realitate cu adevărat dramatică şi căreia trebuia să-i redau prin montaj temperatura momentului, atmosfera tensionată şi vibrantă a acelei încleştări deopotrivă dureroase şi sublime care a fost războiul sfânt pentru eliberarea pământurilor strămoşeşti, a fraților noştri aduşi în robie de imperialismul roşu, primitiv şi lacom" (iunie 1992). Filmul era structurat pe trei mari „capitole", distincte atât din punct de vedere tematic cât şi stilistic. Prima parte înfățişează Bucovina de Nord şi Basarabia înainte de raptul sovietic din 28 iunie 1940: un poem al acestor binecuvântate ținuturi româneşti, sate arătoase străjuite de siluetele impunătoare ale cetăților lui Ştefan cel Mare şi Sfânt, oraşe cu străvechi tradiții culturale. Partea a doua a peliculei devine dramatică, în fața barbariei roşii, populația ia drumul pribegiei, sufletul național e îndoliat, filmul se transformă într-un recviem, aşa cum îl caracterizează şi Viorel Domenico în cartea citată (p. 131): „un *recviem cinematografic* în care fiecare fotogramă este o lacrimă, iar fiecare acord muzical (compozitor, Paul Constantinescu) – un suspin." Partea a treia, cea mai amplă, eroică şi vibrantă, evocă luptele pentru eliberarea teritoriului românesc de sub robia comunistă, împotriva bolşevismului cotropitor, declanşate la 22 iunie 1941. Practic, acest film de sinteză privind participarea armatei române la războiul din Răsărit a fost realizat pe baza imaginilor din primele jurnale cinematografice de război. Ar fi de făcut precizarea că, imediat după declanşarea războiului antisovietic pentru eliberarea Basarabiei şi Bucovinei de Nord, „jurnalele sonore O.N.C." s-au transformat în „jurnale de război" („jurnalul sonor O.N.C. nr. 95" devine „jurnalul de război nr. 1"), care – începând din prima săptămână a lunii iulie 1941 – au rulat constant pe ecrane. Primul jurnal de război, de pildă, cuprindea filmări realizate la 22 iunie 1941 în Bucureşti (trecerea pe sub Arcul de triumf a trupelor ce se îndreptau spre front, manifestațiile de entuziasm ale populației în piețe şi pe străzile Capitalei), dar şi secvențe de arhivă, documente de filmotecă: cetățile lui Ştefan cel Mare de la Nistru, serbările Unirii din 1918 a Basarabiei cu țara, exodul refugiaților basarabeni în fața trupelor sovietice de ocupație, în vara anului 1940. Premiera absolută a filmului *România în lupta contra bolşevismului* a avut loc la 6 septembrie 1941, în cadrul „Bienalei cinematografice de la Veneția". Printre amintirile regizorului Paul Călinescu citim: „Filmul a rulat într-o sală arhiplină şi a avut un succes răsunător. Finalul a fost întâmpinat şi însoțit de spectatori cu ropote prelungi de aplauze, cu entuziasm, iar juriul i-a acordat unicul premiu pentru film documentar. Aşadar, după premiul luat aici pentru *Țara Moților* urcam pentru a doua oară pe podiumul laureaților la două ediții consecutive, devenind astfel cel mai «încoronat» cineast român al timpului". Presa timpului a consemnat la superlativ valoarea acestui documentar de război. Sub titlul „Un bel documentario romeno di guerra", la Veneția, în 7 septembrie 1941, apăreau următoarele în ziarul „Il Gazzettino": „Extrem de

interesant, documentarul românesc a fost punctul de atracție al serii, suscitând cele mai sincere şi mai călduroase aprecieri şi aplauze ale publicului. Filmul a fost turnat pe câmpul de luptă al Bucovinei şi Basarabiei. Invazia rusă, eliberarea acelor provincii după năpraznice înfruntări, iată tot atâtea dramatice evenimente, narate şi coordonate de Călinescu cu abilitate, într-un ritm trepidant." Aprecieri entuziaste pot fi citite în alte publicații italiene („Corriere della Sera" din Milano, „Gazetta del Popolo" din Roma, „Film Quotidiano" din Veneția), în ziare şi reviste româneşti. După versiunea inițială a filmului (în limba germană), s-a realizat – în perioada 3-22 noiembrie 1941 – versiunea în limba română şi, ulterior, versiuni în limbile franceză şi italiană. Filmul a rulat, în tot cursul anului 1942, la principalele cinematografe din întreaga țară, însoțit de alte documentare ale cineastului, *Mândra noastră țară* şi *Țara Moților.* Pe urmă, cum spuneam, filmul a fost arestat şi a stat sub lacăt aproape cinci decenii...

COMEDIA, ACEASTĂ „RARA AVIS"...

Încă din primii ani ai filmului sonor, cinematograful îşi exercită atracția asupra personalităților artistice ale scenei şi revistei româneşti şi îndeosebi asupra marilor comedieni ai timpului: Constantin Tănase, Nicolae Stroe şi Vasile Vasilache. Tentativele umoristice din anii filmului mut – despre care am amintit la locul potrivit – au rămas „accidente" în filmografia autorilor, în palmaresul interpreților, au avut o existență efemeră. În anii '30 ambițiile realizatorilor, ale actorilor de comedie devin mai mari, nevoia de râs a publicului fiind, desigur, principalul imbold pentru toți cei care şi-au dorit translația veseliei de pe scena teatrelor de revistă, pe ecranul cinematografelor. Primul care a simțit atracția cinematografului (şi perspectivele pe care ecranul le poate deschide cupletelor sale „specifice") a fost Constantin Tănase, personalitatea cea mai proeminentă a teatrului de revistă interbelic. Despre noua pasiune a irezistibilului comedian vorbeşte şi Jean Mihail în amintirile despre filmul românesc de altădată: „Inițiativa popularului actor de a aborda cinematograful a fost primită cu multă satisfacție de toți cei care se devotaseră filmului românesc. Personalitatea lui Tănase putea aduce ideii de film românesc aportul marii sale popularități, transformând păturile largi de admiratori ai actorului în adepți ai producțiilor autohtone. Şi aşa s-a şi întâmplat. Succesul producției realizate de Tănase la Berlin – din fondurile sale şi fără nici un ajutor al statului, în foarte bune condiții tehnice – a dat tuturor realizatorilor români imboldul de a persevera, tocmai într-un moment când erau mai dezorientați şi mai descurajați. „Filmul *Visul lui Tănase* a fost turnat – în mare parte – la Berlin, excepție făcând câteva exterioare bucureştene şi câteva interioare la Constantin Tănase acasă, în câteva luni din iarna-primăvara anului 1932 (practic, filmările au început la sfârşitul lunii februarie, iar premiera bucureşteană a peliculei a avut loc în seara zilei de 11 aprilie 1932 la cinematograful „Regal"). Constrâns, în primul rând, de criterii financiare, Tănase şi-a încadrat „visul" în limitele unui film de metraj mediu (acțiunea de pe ecran fiind completată cu o acțiune jucată pe scenă). Unul dintre scenarişti, scriitorul Nicolae Kirițescu preciza în acest sens: „Nedispunând de un capital suficient pentru un film lung, Tănase a găsit soluția: va face un film scurt pe care-l va completa cu o acțiune jucată pe scenă. Deci un scheci... Tănase, cu câteva sute de mii de lei (din relatările presei reiese că ar

fi vorba despre vreo două milioane, *n.n),* cu talentul său formidabil şi cu un curaj şi mai formidabil s-a dus la Berlin. La Berlin a trebuit să refac complet scenariul scris la Bucureşti. Realizarea lui în forma originală ar fi costat milioane." Scenariştii de pe genericul filmului sunt, în ordine, H.F. Köllner, N. Kirițescu şi C. Tănase, care este, cum am mai spus-o, şi producătorul peliculei, împreună cu „Tobis-Melo-Film" (Berlin). În stilul său caracteristic, cam tot ce a declarat presei Tănase despre filmul său începe în câteva propoziții eliptice: „Începe la Bucureşti, trece prin Berlin şi vine înapoi la Bucureşti. Rolul principal îl joc eu. Îl joc pe Tănase. Şi joacă şi soția mea! O să fie o grozăvie!..." Norocul cercetătorilor este că... filmul s-a păstrat (în cea mai mare parte a sa), deci revăzând filmul – revederea este, mereu, o plăcere! – reconstituirea acțiunii devine, la rându-i, o plăcere. Acțiunea filmului începe, aşadar, la Bucureşti: Tănase primeşte o telegramă prin care e anunțat că firma Tobis îl solicită pentru un film, cu un onorariu fabulos, în dolari. Într-un costum care preia, parodic, linia starurilor de la Hollywood, Tănase răspunde imediat invitației şi, după multe peripeții pe străzile Bucureştiului, încărcat de bagaje, prinde în ultima clipă trenul pornit din Gara de Nord. Traseul acesta bucureştean de la începutul filmului porneşte din casa şi din fața casei lui Tănase, trece pe Calea Victoriei, prin fața Ateneului Român şi, apoi, printre spectatorii autentici ai ciudatei şi precipitatei sale plecări, în fața gării şi pe peronul ei. Ajuns la Berlin, apariția lui Tănase în platou prilejuieşte o serie de gag-uri – în special mecanice –, provocate îndeosebi de stilul „încurcă-lume" al eroului, numai că, pe nesimțite şi dintr-una în alta, Tănase preia conducera operațiunilor pe platou, devenind autoritar şi întreprinzător. După filmări îşi invită partenera la un cabaret, unde cei doi se întâlnesc cu un coleg de distribuție care-i face curte actriței. Secvențele respective sunt bazate, îndeosebi, pe gag-uri sonore, Tănase fiind, încă o dată, irezistibil, prin jargonul său româno-german improvizat, în care cele mai pure expresii ale argoului bucureştean îşi găsesc echivalențe (mai mult sau mai puțin) nemțeşti. La cabaret, Tănase nu trece pe lângă prilejul de a-şi valorifica talentul de revistă: din pricina indisponibilității vedetei (Rose Amy) ajunge el pe scenă, repurtând un mare succes cu un travesti antologic. În culmea gloriei, adulat şi aplaudat, Tănase... se trezeşte din somn: este aşezat în fața unui ecran de cinematograf, totul n-a fost decât un vis. Aici intervenea „acțiunea jucată pe scenă": dialogul dintre Tănase de pe ecran şi Tănase din sală încheie filmul, cu o poantă „şmecheră". Însăşi difuzarea peliculei a depins de acest dialog final: după premiera bucureşteană din primăvara anului 1932, filmul a revenit în capitală abia în toamnă, pentru că între timp Tănase purtase filmul cu el într-un turneu prin toată țara, finalul proiecției cinematografice necesitând pretutindeni prezența lui „în carne şi oase". Pe lângă Constantin şi Virginia Tănase, în *Visul lui Tănase* apar Lydia Alexandra (Susi), Ludwig Trautmann (Ricardo), Bernd Aldor (regizorul), Ionel Vestea (Ghiță, feciorul), Bruno Palitzch (directorul de la „Tobis-Film"), William Diedrich (directorul Cabaretului), Heinrich Büthe (chelnerul), Felix Bressart (un star), orchestra „Melody Girls", baletul „Geo Gerhard" şi, în figurație, studenți români de la Berlin. Critica a fost darnică la premiera comediei *Visul lui Tănase.* Iată, de pildă, ce scria – printre altele – Ion Golea, în „Dimineața" (17 aprilie 1932): „Entuziasmul, râvna, fantezia şi mirajul incomparabilului nostru Tănase, l-

au condus la Berlin în studio şi l-au făcut să ne dea primul film românesc în adevărata accepţiune a cuvântului (...). Nu este o acţiune propriu-zisă. Ne găsim în faţa înşiruirii unor peripeţii comice – peripeţii care dobândesc humorul şi stârnesc râsul prin interpretarea pe care le-o dă popularul nostru comic. Originalitatea costumului, gesturile, surprinderea în faţa obiectivului, graba de a nu pierde trenul, lupta «românească» cu rivalul, cupletele, deghizarea în Rose Amy – iată elemente de un comic minunat. Un trouvaille senzaţional de comedie este sfârşitul filmului, dialogul acela amuzant şi convingător dintre Tănase de pe ecran şi Tănase din sală (...). Pentru public, acest sfârşit constituie o surpriză extraordinară, răsplătită de aplauze şi ovaţiuni (...). Exterioarele turnate la Bucureşti de dl. V. Gociu – luminoase, clare – sunt cu nimic inferioare exterioarelor din Berlin. Filmul lui Tănase obţine un mare succes de public şi va ţine cu siguranţă multă vreme afişul cinematografului «Regal».” Într-o cronică (nesemnată) din „Lupta” se spune: „De la primele scene – acelea luate pe Calea Victoriei, când Tănase se luptă cu agenţii circulaţiei la trecerea lanţurilor – spectatorii şi-au dat seama că filmul ce li se prezintă atinge perfecţiunea realizărilor străine şi constituie o dovadă că şi noi avem actori de comedie care se pot ridica la înălţimea lui Vlasta Burian sau Felix Bressart. Sunt scene foarte reuşite, când publicul râde continuu, pentru că Tănase cunoaşte gustul publicului românesc şi ştie să-l amuze. Cupletele pe care Tănase le cântă în film, ca şi acelea pe care le cântă în carne şi oase, constituie adevărate şficuiri de bici pe obrazul guvernanţilor şi politicienilor noştri. În general, Tănase a reuşit, evident cu mari cheltuieli, să realizeze o minunată producţie” (1 aprilie 1932). Pan (C. Panaitescu) scrie, în aceeaşi zi, în „Epoca”: „Filmul lui Tănase a obţinut un succes puţin obişnuit. Noi – mărturisim – eram convinşi de aceasta. Fără să utilizeze acel agasant arsenal de artificii, atât de des întrebuinţate în benzile româneşti realizate până în prezent, filmul lui Tănase captivează prin simplicitatea acţiunii, care reuşeşte totuşi să întreţină tot timpul hohote nesfârşite de râs. *Visul lui Tănase* este într-adevăr una din cele mai bune realizări ale cinematografiei româneşti. Un scenariu abil înlesneşte lui Tănase un joc plin de umor şi prospeţime, şi un mănunchi de elemente bine dotate dau filmului o atracţie pe care o întâlneam exclusiv în filmele străine.” Chiar o cronică mai analitică, aceea semnată de I.M. (Ioan Massoff) în „Rampa”, şi intitulată „Bravo, Mitică!” – 15 aprilie 1932 – recunoaşte câteva dintre calităţile primordiale ale peliculei: „În sfârşit, primul actor român care a dat un strălucit examen în faţa ecranului: C. Tănase. Seriozitatea, perseverenţa şi puterea de muncă ale marelui nostru comic au dat la iveală, într-un timp foarte scurt, filmul *Visul lui Tănase,* care rulează la cinematograful «Regal». O strictă obiectivitate ne împiedică să afirmăm că filmul atinge perfecţiunea şi că ar fi o capodoperă a genului. Pe lângă lipsa de strălucire artistică a celor care-l înconjoară pe Tănase, timpul extrem de scurt în care a fost confecţionat filmul nu permitea o realizare desăvârşită. Totuşi filmul este destul de amuzant şi are darul de a fi revelat un admirabil actor de cinematograf. Meritul lui Tănase este cu atât mai mare, cu cât nefamiliarizat cu studioul a reuşit totuşi să se impună de la prima încercare, întrecându-l cu mult pe popularul Milton, cu care are afinităţi. Tot ce face Tănase îl prinde şi este imposibil să nu râzi la lucruri care, spuse de oricare altul, nu te-ar face nici măcar să zâmbeşti. În primul său film,

Tănase cântă, dansează şi spune cupletul cu arta lui inimitabilă." Autorul cronicii încheie, la rându-i, apoteotic: „Având la îndemână scenarii inteligente şi parteneri de marcă, Tănase va putea realiza filme care să obţină mari succese. Aşadar, bravo, Mitică!" Din păcate, previziunea cronicarului nu s-a adeverit: ca şi în alte cazuri, filmul românesc s-a dovedit de-a lungul anilor mult prea parcimonios cu actorii „născuţi pentru cinematograf". Deşi încercase o „bandă" încă din anii filmului mut (*Peripeţiile călătoriei lui Rigadin de la Paris la Bucureşti,* 1924), deşi la un deceniu după marele său succes a încercat – în anii războiului – o recidivă (*Răbdare, Tănase!,* 1943), *Visul lui Tănase* rămâne nu numai „primul film" al marelui comedian, ci şi ultimul: în vârstă de 65 de ani, în vara anului 1945, actorul se retrăgea nu numai de pe scenă, nu numai de pe ecran, ci şi din viaţă.

Tot în primii ani ai deceniului IV când apărea pe ecrane *Visul lui Tănase,* un inginer bucureştean, Iulian Gartenberg-Argani punea la punct o aparatură tehnică menită să faciliteze sonorizarea filmelor româneşti, ştiindu-se bine că una dintre principalele piedici în calea unei susţinute producţii cinematografice originale era lipsa de înzestrare tehnică (dovadă fiind şi „cârjele" pe care le căutase Tănase la Berlin). După ce sonorizase un film ca *Insula şerpilor,* inginerul Argani – specialist, practic, în radiofonie şi doar amator într-ale cinematografului – s-a hotărât să-şi depăşească prestaţiile de până atunci, să devină chiar producător: având ceva economii la activ, a propus cuplului Stroe şi Vasilache să realizeze împreună o comedie muzicală, în care cei doi artişti urmau să fie, deopotrivă, scenarişti, interpreţi şi regizori. Pe vremea aceea, deşi încă tineri, Stroe şi Vasilache erau vedetele de mare succes ale Teatrului „Alhambra". Ei au acceptat propunerea, şi aşa s-a născut comedia de mare succes a timpului, *Bing-Bang.* Iată cum rezuma revista „Cinema" subiectul filmului: „Bing şi Bang sunt doi şomeri visători, de care nu se lipeşte nici o slujbă. De fapt nici nu era prea uşor să dai de o ocupaţie în acele timpuri când existau atâţia şomeri. De aceea Bing şi Bang sunt siliţi să fie directori de bancă... în Cişmigiu. Acolo, ei întâlnesc o veche prietenă, care se ocupă cu vânzarea biletelor de loterie şi care le oferă un loz. Citind însă la mica publicitate a unui ziar că la Snagov ar fi un serviciu pentru ei, Bing şi Bang se hotărăsc să-şi încerce norocul. Dar pentru a ajunge la Snagov sunt siliţi să «împrumute» din stradă bicicleta unui comisionar. De altfel, bicicleta se defectează pe drum şi ei sunt nevoiţi să parcurgă drumul pe jos. La Snagov îşi dau concursul la o serbare şi se întrec să găsească soluţiile cele mai năstruşnice spre a-şi potoli foamea, aţâţată de drumul lung pe jos. Întorşi în Capitală, înfometaţi şi obosiţi, ei trec pe la sediul Loteriei de Stat, unde tocmai în acel moment avea loc tragerea. Bing şi Bang intră exact la timp ca să audă că numărul lozului lor a câştigat un milion. Dar unde-i lozul? Disperaţi, ei aleargă acasă şi, în cămăruţa lor de mahala, răvăşesc totul şi întorc casa pe dos, până găsesc biletul norocos". Acesta ar fi, cum se spune, „firul epic" al comediei cinematografice. S-o recunoaştem, nu foarte original (căutările disperate ale lozului câştigător sunt – nu-i aşa? – de sorginte caragialeană), dar filmul are meritul incontestabil de a-şi structura subiectul pe o problemă „la ordinea zilei" a timpului – erau anii unei puternice crize economice, iar şomerii constituiau unul dintre semnele distinctive ale epocii –, şi, în plus, de a „colora" acţiunea cu gag-uri rămase antologice. Flămânzii

Bing şi Bang la restaurant, dându-se drept... câini, printre picioarele meselor şi ale mesenilor, pentru a obține şi ei câte un os de ros, sau măcar câte un cârnat: iată o secvență de-a dreptul emblematică pentru stilul comic al filmului! În final, cei doi eroi ai peripețiilor comico-dramatice, profitând de *happy-end-ul* spectaculos (cerut de public, desigur, dar şi de... Loteria de Stat), se îmbracă elegant şi îşi achiziționează un automobil de toată frumusețea, spunând „adio" soartei lor umile şi necăjite. Premiera bucureşteană avea loc la cinematograful „Arpa", în 7 februarie 1935: primele spectacole au fost prefațate de protagonişti, care au preluat de la Tănase ideea prezenței printre spectatori. Succesul la public (socotit după numărul zilelor de rulare) a fost, cum s-a scris şi în epocă, „extraordinar". Critica, la rândul ei, a aplaudat cu căldură ieşirea în lumea filmului a cuplului Stroe şi Vasilache, titlurile comentariilor fiind, în sine, edificatoare: „Formidabilul succes al filmului românesc *Bing-Bang"* („Rampa"), „Satisfacția unei izbânzi" („Cinema"), „Publicul vrea filme româneşti" („Dimineața") etc. Dar iată şi câteva dintre opiniile exprimate în cronici: „În decursul a aproape două ore de spectacol, buna dispoziție nu te părăseşte şi când s-a terminat o glumă la care ai râs copios, eşti imediat surprins de alta care te face să continui râsul. Stroe şi Vasilache au izbutit să ne dea şi nota melancolică a doi şomeri în mizerie... Dar marele lor merit este că, fără artificii sau şarje inutile, au imprimat prin jocul lor o sobrietate paradoxal comică eroilor lor nenorociți. Nimic de prisos, nimic exagerat, şi totuşi fiecare scenă este o ocazie de râs prin trouvaille-urile acestor doi comici excelenți" – se scrie într-un comentariu nesemnat din „Cinema" (15 ianuarie 1935). În acelaşi număr din revista „Cinema", sub semnătura V (George Val), putem citi: „Un succes entuziasmant, cu adevărat triumfal obține de aproape 10 zile filmul românesc *Bing-Bang* al simpaticilor comici Stroe şi Vasilache. Succes într-atâta de categoric încât zile de-a rândul cinematograful «Arpa» a trebuit să joace cu casa închisă iar spectatorii au făcut deseori manifestații călduroase de simpatie, acestor doi tineri şi talentați comici ai scenei şi, acum, ai ecranului românesc." Aş reține şi punctul de vedere exprimat de Ion Golea, în „Dimineața" (10 februarie 1932), sub titlul „Eforturi lăudabile": „Aşadar în vreme ce capitalurile adunate pe spinarea cinematografiştilor pentru «filmul național» lâncezesc fără întrebuințare, în timp ce alți domni se agită cu o societate care n-a făcut până acum altceva decât să-şi instaleze birouri şi să plătească lefuri unor oameni care nu fac nimic, doi artişti tineri au găsit un producător aproape tot atât de tânăr ca şi ei, au pus umăr la umăr şi au făcut ceea ce statul trebuia de mult să facă: un film, în care graiul românesc răsună de la început până la sfârşit pe ecran. Bravo, băieți!" Cronicile de la premieră n-au fost, însă, un cor de laude, au existat şi opinii mai rezervate (Sorin Camabel în „Vremea"); V. Timuş, în „Rampa", a dedicat filmului o analiză mai amănunțită (în care îşi pune şi întrebări de tipul: „cum aceşti tineri actori, care au transpus atât de bine în teatru sobrietatea gestului cinegrafiat, tehnica gagului şi esența comicului chaplinian, acum, când apar în film, când sunt la largul lor, acolo de unde au împrumutat o manieră de joc, sunt mai stângaci, mai puțin fantezişti ca pe scenă?"); a existat şi o polemică în jurul filmului, inginerul Argani intervenind cu „Lămuriri şi precizări pe marginea filmului *Bing-Bang"* în „Cinema" din 10 mai 1935. S-a făcut auzită, însă, o concluzie cvasi-unanimă a criticilor: *publicul vrea filme*

româneşti, publicul vrea comedii. Joseph de Saxa scria în „Dimineaţa”: „Publicul vrea să-şi vadă actorii lui, regizorii lui, literatura lui pe ecran. Şi e firesc: există în fiecare cetăţean sentimentul mândriei. «Pentru mine, Stroe şi Vasilache sunt mai buni comici decât Stan şi Bran» – îmi spunea un spectator care văzuse filmul *Bing-Bang* – «pentru că sunt ai noştri». «Sunt ai noştri», iată orgoliul cetăţeanului, iată simptomul după care se poate orienta viitoarea producţie cinematografică. Vrem vedete străine, vrem realizări străine care să ne desfete cu risipa lor de lux şi de imaginaţie dar vrem şi «de-ai noştri», indiferent cum s-ar prezenta ei la început, indiferent de valoarea artistică a realizărilor. Îi vrem la lucru şi le scuzăm defectele inerente debutului, pentru că ştim că vor progresa.” Într-un anume fel, *Bing-Bang* reprezintă... un nou început (al câtelea, oare?) al cinematografiei naţionale: era prima realizare integral autohtonă în anii filmului sonor. „Circumstanţe atenuante” existau cu carul. Publicul şi critica au fost, pentru o dată, solidari, susţinându-i pe *ai noştri.* Dar, în perspectiva anilor şi deceniilor care au urmat, acest „CEC în alb” oferit cineaştilor a rămas, de prea multe ori, „fără acoperire”. După cum nici succesul comediei năstruşnice cu Bing şi Bang n-a fost valorificat cum se cuvine pe spirala evolutivă a filmului românesc şi a comediei cinematografice. Este drept, filmul *Bing-Bang* a fost reluat pe ecrane la aproape un deceniu de la premieră, în decembrie 1944, printr-o reprezentaţie de gală la cinema „Regal”, în memoria lui Vasile Vasilache, ucis în bombardamentul din 4 aprilie 1944. Filmul a continuat să ruleze pe ecrane, cu succes, până în toamna anului 1945, realizând, astfel, o a doua carieră publică. Dar Stroe şi Vasilache au rămas cu un „unicat” în istoria filmului românesc (scurtmetrajul *Ora veselă* – cu duetul „Nu vrea tata ce vrea fata”, cu monologul lui Stroe „Ori pe scenă ori pe ecran” şi cu duetul „Ora veselă” – păstrat în colecţia A.N.F., este doar un cuplet). Pe afişul filmului *Bing-Bang,* alături de Nicolae Stroe (Bing) şi Vasile Vasilache (Bang), apar Nutzi Pantazi (fata care vinde lozuri de loterie), Grigore Vasiliu-Breloc, ulterior Birlic (un client la restaurant), C. Calmusky (un actor de revistă), N. Gărdescu (directorul restaurantului), Nora Piacentini (soţia lui), Silly Vasiliu (o cântăreaţă), Titi Botez (un cântăreţ), Richard Rang (un şef de birou), Al. Brunetti (un fachir), Al. Giovanni, Lucia Pârvulescu, I. Georgescu, H. Gamberto, F. Gamberto, A. Călinescu, M. Codeţu, Fl. Codeţu, N. Nemţeanu.

Comedia cinematografică, înspre mijlocul deceniului al IV-lea, cunoaşte, aşadar, o perioadă de înflorire. Am văzut şi rolul lui Ion Şahighian în impunerea acestui gen popular, încă de la intermezzo-ul *State la Bucureşti (Alcazar),* povestea unui mic funcţionar care, plecat din târguşorul său moldovenesc cu decor arhaic şi patriarhal, vine cu o treabă în Bucureşti, unde bietul provincial, cu graiul, portul şi apucăturile sale, pare venit dintr-o altă lume şi, cuprins de „ritmul trepidant” al Capitalei, al vieţii de noapte de la „Alcazar”, este victima unor peripeţii mai mult sau mai puţin hazlii. .„Partea leului” în comedia cinematografică şi-o va tăia Ion Şahighian cu *O noapte de pomină.* Între timp, însă, pe ecranele bucureştene a rulat încă o comedie, *Doamna de la etajul II,* un film muzical cu o intrigă puerilă, realizat de un regizor maghiar (de mâna a doua), Dezideriu Major, pe un scenariu al unei autoare franceze, Helene Douboque. Subiectul (extras din sursele vremii, filmul fiind pierdut) arată cam astfel: un tânăr întâlneşte o

doamnă frumoasă şi se amorezează; o urmăreşte până la scara unui bloc şi află că locuieşte la etajul. II; i se spune că e măritată şi are un copil; dar era vorba, fireşte, de un *malentendu,* copilul era al unei negrese (!) de la alt etaj; cei doi se revăd, adevărul iese la supravaţă ca untdelemnul şi frumoasa de la etajul II se căsătoreşte până la urmă cu insistentul pretendent. Jean Mihail, în volumul său de amintiri, precizează: „Această poveste atât de puerilă se desfăşura însă în interioare luxoase, într-o sală de recepţie cu mobilier frumos, printre tablouri, plante, porţelanuri şi argintării veritabile, care scânteiau în lumina reflectoarelor, cu fracuri şi toalete foarte elegante, lachei cu favoriţi şi fireturi şi, în sfârşit, la cabaretul «Melody-bar», unde găseai orchestră, figuraţie ş.a.m.d. Să aibă spectatorul ce vedea!" Cronicile laudative – printre care şi aceea semnată de D.I. Suchianu (în „Le moment" şi „Cinema") – vorbesc despre un „vodevil cu multă aplecare spre farsă", în care „trecerea de la text la muzică se face cu mult firesc şi cu abilă reuşită de a nu îngreuna acţiunea şi de a nu prezenta cu ostentaţie numerele muzicale". Obiecţiile critice, atunci când sunt indulgente, subliniază ideea că „acţiunea e mult prea simplă (...) şi mult prea săracă în invenţie comică", iar atunci când sunt severe declară că „scenariul e lamentabil" sau că filmul românesc „trece de la etapa dibuirilor şovăitoare la faza catastrofelor de mare discredit". Erau şi câteva tangouri în film, Birlic cânta „Te iubesc" iar Mary Don... „Două inimioare şi patru pereţi". Distribuţia, se pare, a fost „punctul forte" al peliculei. Jucau în film Mary Don, Mihai Popescu, Grigore Vasiliu-Birlic, Mişu Fotino, Aura Fotino, I. Anastasiad, Jeana Costa, Vévé Cigalia, Titi Botez, diseurul Mircea, Petrică Moţoi cu taraful său, Maria Wauwrina, Anca Balaban, Cecilia Grigoriu, Puiu Maximilian. Premiera a avut loc la cinema „Aro", în 13 noiembrie 1937 şi, încă o dată, publicul a participat cu antren, dovedind că dorinţa de comedie este mai mare decât... dorinţa de perfecţiune. Un amănunt de luat în seamă: prezentat spre „recenzurare" după august 1944, în stagiunea 1945-1946, filmul a fost respins de către comisia de cenzură, cu menţiunea că este „imoral, neinteligibil, plin de vulgarităţi". Între timp, însă, comedia cinematografică românească obţinuse o victorie „de zile mari", ştacheta artistică fusese ridicată foarte sus prin filmul lui Jean Gcorgescu *O noapte furtunoasă.* Comediile cinematografice ale dcceniului al patrulea, nu numai prin reuşitele lor, ci şi prin neîmplinirile lor, au pregătit, într-un fel, „saltul calitativ", chiar dacă genul comediei rămăsese o „rara avis" printre preocupările cineaştilor. Însăşi producţia cinematografică ajunsese o „rara avis" în acei ani: între premiera filmului *Doamna de la etajul II* şi premiera comediei *O noapte de pomină* (la care mă voi referi într-un capitol viitor) trecuseră doi ani. Referindu-se la acest gol, Jean Mihail nota cu tristeţe: „Şi din nou tăcerea se aşternu asupra filmelor româneşti... Fraza asta sună a roman foileton, dar mă întreb dacă povestea cinematografiei noastre nu era într-adevăr un trist roman foileton, ale cărui fascicule aveau drept principală caracteristică întârzierea şi neregularitatea în apariţie..." Un trist roman foileton?

REVENIREA LUI ION ŞAHIGHIAN

Într-un articol din revista „Cinema", publicat în 1987 (când se împlineau 90 de ani de la naşterea regizorului Ion Şahighian), regizorul Mihai Berechet nota următoarele: „Ion Şahighian este regizorul comediei lejere *State la Bucureşti* sau *Alcazar* – prilej pentru marele actor Ion Sârbul de desfăşurare

a darurilor sale de capo-comico –, filmul produs cu casa Gaumont din Paris, care i-a asigurat «postsincronizarea». Tot Ion Şahighian semnează *O noapte de pomină,* după un scenariu de Tudor Muşatescu (căruia în acelaşi an îi montează pe scenă *Titanic Vals),* film turnat cu capital străin. Producătorul, un american, Mr. Richmann, a plecat cu una din copiile filmului în Statele Unite. Mai e de menționat *Se aprind făcliile* care, ca şi *Noaptea de pomină,* s-a bucurat de un autentic succes la critica vremii şi în mijlocul publicului cinefil de atunci. Ion Şahighian este, de asemenea, cel care, în afară de aceste filme, a asigurat partea română (prin filmarea unor dansuri folclorice în colaborare cu maestra de dans Elena Popescu-Liciu) a filmului *Roumanie, terre d'amour.* Şi totuşi, cu acest palmares bogat, chiar foarte bogat pentru o cinematografie incipientă şi, de ce nu, oarecum haotică, Ion Şahighian este şi el unul dintre aceia peste a cărui amintire – ca cineast – persistă ceața uitării". Mihai Berechet are, neîndoios, dreptate. Recurg, aşadar, la câteva argumente împotriva uitării...

Am văzut, la locul cuvenit, cum a intrat în cinematograf – la o vârstă încă tânără (sub 30 de ani) – regizorul Ion Şahighian, cu două filme de succes, *Năbădăile Cleopatrei,* şi *Datorie şi sacrificiu,* realizate în anii cinematografului presonor, către mijlocul deceniului al treilea. Pentru regizorul de teatru care avea să slujească scena decenii la rând – semnând montări memorabile la Teatrul Național, mai apoi la Teatrul Nottara –, cinematograful n-a rămas doar un capriciu, să-i zicem, juvenil. Peste ani, către sfârşitul deceniului al IV-lea, cu precădere în anii 1939 şi 1940, la început de război, Ion Şahighian s-a întors la uneltele cineastului, adaptându-şi discursul la cerințele filmului sonor. O mai făcuse o dată, în 1934, când a semnat regia scurtmetrajului în două acte *State la Bucureşti (Alcazar),* un film pierdut, a cărui premieră a avut loc la 5 iulie, la cinematograful bucureştean „Trianon", în completarea unui lungmetraj străin. Ion Şahighian era şi co-scenarist cu acel prilej (alături de N.N. Şerbănescu), rolul titular era deținut de Ion Sârbul, mai jucau în film Marietta Sadova, G. Baldovin, I. Anastasiad, N. Vulpescu, Joujou Pavelescu, trama fiind axată, cum am văzut, pe aventurile şi avatarurile unui provincial sosit în Capitală şi ajuns într-un cabaret. Dar această experiență cinematografică nu poate fi considerată „sută la sută" un „film sonor", deoarece filmul a fost turnat încă din 1931, cu mijloace de film mut, şi abia ulterior a fost sonorizat, în studioul parizian „Gaumont", când i s-au adăugat muzică, zgomote şi câteva vorbe (româneşti) răzlețe. Revenirea lui Ion Şahighian la film, la cinematograful sonor, s-a produs în anul 1939. Premiera comediei melodramatice *O noapte de pomină* a avut loc la cinematograful „Aro", în 29 noiembrie. Scenariul era scris de Tudor Muşatescu, imaginea a fost realizată de Louis Behrend, muzica lui Paul Constantinescu a fost completată cu melodii de Ion Vasilescu (cântate de Grigoraş Dinicu, cu orchestra lui şi cu orchestra Joe Reininger), rolul principal – acela al lui Mitică Dumitrescu, funcționar la Banca Română Modernă – era interpretat, cu umorul său savuros, de George Timică, în distribuție mai figurau Dina Cocea (Lulu, cântăreață de cabaret), Costache Antoniu (un aprod la Bancă), Maria Wauwrina (menajera lui Mitică), mulți alți actori încercați ai scenei şi ecranului românesc, în „coada" distribuției apărând... Ion Popescu Gopo, în rolul unui student îndrăgostit. Scenaristul

Tudor Muşatescu mărturisea înaintea premierei: „N-am fost niciodată convins că «film românesc» înseamnă musai cumpene de fântâni, cirezi de vite în amurg, ciobănaşi şi ţărănci cu ochi speriaţi de reflectoare; am căutat să ies din banalitatea şi convenţionalul acestui gen de producţie şi să scriu un film românesc a cărui acţiune se petrece în capitală, ba chiar (ruşine să-mi fie!) şi într-unul din marile ei localuri de noapte...". Tocmai pentru că este vorba despre un scenariu mai „special", datorat unui dramaturg cu experienţă scenaristică substanţială, aş reţine şi câteva date ale subiectului. Un mic funcţionar de bancă, aşadar, Mitică Dumitrescu, adună – după trei decenii de muncă şi sacrificii – o sumă frumuşică, banii necesari pentru a-şi cumpăra o căsuţă a lui, „o casă mică, cu ghivece în faţă, cu coteţ de porumbei şi un câine ciobănesc pe care să-l cheme Samson", cam acesta este visul lui, căsuţa făcută „din ţigările pe care nu le-a fumat,... din biletele de tramvai cu care n-a mers,... din aperitivele pe care nu le-a băut". În ziua hotărâtă pentru semnarea contractului de cumpărare, la avocat, eroul nostru o cunoaşte, în sala de aşteptare, pe Lulu, o tânără căreia apucă să-i împărtăşească visul său. Frumoasa necunoscută avea să-i rămână în gând, toată ziua, la serbarea colegială de la liceul „Alexandru cel Bun" (unde a serbat 35 de ani de la absolvire), la banchetul de la „Continental" care a urmat – cu discursuri, şampanie şi cu „Ciocârlia" lui Grigoraş Dinicu – şi, în continuarea chefului, la barul „Atlantic", unde Mitică are surpriza să o regăsească pe frumoasa Lulu, cântăreaţa localului. Urmează o „noapte de pomină", cu bani aruncaţi în dreapta şi în stânga, cu o cherchelea pe cinste. La capătul nopţii de pomină, eroul rămâne fără teancul de bani şi fără Lulu, dispărută fără urmă, şi se trezeşte, în smoking, pe o bancă din Cişmigiu, doar cu o păpuşă de 1000 de lei. Visul vieţii sale s-a prăbuşit într-o clipită. Dar când toate păreau pierdute, *happy-end-ul...* intră pe uşă, ca o rază de soare: frumoasa Lulu îi aduce banii – pe care-i salvase în ajun – şi deschide drum unui final „deschis": „Taci, nu-mi mulţumi acuma. Duminică, acasă la dumneata, pe cerdac..."

Filmul s-a bucurat de aprecieri elogioase (dar a avut parte şi de rezerve serioase). Traian Lalescu, în „Universul literar", scria următoarele: „Acest film este rezultatul colaborării fericite a acestor trei maeştri care sunt d-nii Tudor Muşatescu, Ion Şahighian şi G. Timică, acest inepuizabil Timică. Fără să se arate deloc emoţionat, Timică a fost în largul lui în film ca şi pe scenă. Au fost scene în care acest mare actor ne-a reamintit de câteva din creaţiile extraordinarului Raimu" (2 decembrie 1939). Elogios este şi salutul anonim al revistei „Cinema"; „Am aplaudat cu tot entuziasmul filmul *O noapte de pomină*. Seara de gală consacrată premierei acestei realizări ni s-a părut de o semnificaţie mult mai adâncă. A fost parcă seara de gală a filmului românesc, fiindcă în acea seară am văzut limpede exemplificat cât de mult se poate realiza la noi şi cât de mult timp pierdusem" (decembrie 1939). Spiritul pamfletar al lui N.D. Cocea nu se dezminte: *„...O noapte de pomină* e primul film românesc care nu ne face complet de râs. Lumea dă năvală. Ieri, duminică, n-am putut să găsesc un loc. Azi, luni, sala e arhiplină. Satisfacţia publicului e explicabilă. Toţi cei care nu ştiu nici franţuzeşte, nici englezeşte, pot, în sfârşit, să priceapă ce se petrece pe ecran fără să ameţească alergând cu ochii de colo până colo, de la imaginile fugitive la explicaţiile textului scris. Numai bogaţii şi guvernanţii noştri n-au înţeles

până astăzi utilitatea filmului național" (*Jurnal*, p. 98-99). În „Universul", Const. A.I. Ghica a dat iama în adjective şi superlative: „Filmul e o realizare plină de pitoresc şi amploare şi poate sta alături de orice producție europeană. Şi e, în special, multă vioiciune şi (...) antren în acest film, realizat cu gust şi care nu părăseşte niciodată locul bunei comedii. Situațiile adesea complicate se apropie uneori de farsă, dar totdeauna cu spirit şi ingeniozitate. Dl. Ion Şahighian a ştiut să însceneze filmul cu o pricepere demnă de toate elogiile şi mai ales cu o siguranță datorită căreia cele mai mici scene capătă un deosebit relief (5 decembrie 1939). Mai puțin optimist era, însă, Victor Iliu în „România literară": autorul considera că în filmul *O noapte de pomină* „confuzia între spectacolul de teatru şi cinematograf e totală", avea obiecții privitoare şi la tipul de erou al peliculei (eroul face parte „dintr-o serie incertă şi ridicolă; micul burghez al metropolei, cu numele predestinat al lui Mitică, cu o psihologie plină de contradicții şi inconsecvențe, nereală pentru că nu corespunde tipului pe care vrea să îl reprezinte"), reproşa scene inutile şi secvențe prea lungi, dar vorbea, totuşi, despre „rezistența filmului", care constă în dialoguri, în poantele din discuțiile personajelor, în conversația lor, pe care o plasa la nivelul cotidian al discuțiilor de pe stradă sau de la o cafenea. În completarea premierei din noiembrie 1939 a rulat şi un scurtmetraj al lui Ion Şahighian, *Dansuri româneşti* (din care s-au păstrat doar două episoade, *Fata din Drăguş, Joc şi doină),* care n-a trecut neobservat de critică: „Remarcabilă completarea filmului, în care d-ra Floria Capsali, împreună cu câteva din elevele sale, d-rele Nutzi Dona, Marie Jeanne Livezeanu, Rinette Livezeanu, Josephina şi Rozina Krainic, Magdalena Rădulescu au oferit minunate exhibiții coregrafice" – scria Traian Lalescu în „Universul literar". Din acest documentar etnografic nu s-a păstrat episodul *Ctitorițele.*

Ajunşi aici, i-aş lăsa cuvântul, pentru un „racord cinematografic", regizorului Jean Mihail: „Lucru curios, la sfârşitul anului 1939, imediat după *O noapte de pomină,* la numai câteva zile interval, încă un film românesc: *Se aprind făcliile,* amândouă fiind realizate de Ion Şahighian. Dar deosebirea calitativă a fost evidentă, în favoarea primului. Ea s-a datorat mai ales faptului că, pentru realizarea lui, regizorul Ion Şahighian a avut în mână un scenariu bun, o comedie în adevăratul înțeles al cuvântului, în care nimic nu era artificial, situațiile se împleteau în chip firesc, personajele erau luate din viață iar cunoscuta vervă a autorului ei, dramaturgul Tudor Muşatescu, se revărsase din plin" („Filmul românesc de altădată", pag. 212). Din mai multe puncte de vedere acest „racord" mi se pare util. Întâi, pentru că subliniază anul cinematografic fast, prolific, al regizorului. În al doilea rând, pentru că face distincții valorice nete între cele două pelicule. Premiera a avut loc la cinematograful „Capitol", în 5 decembrie 1939. Cunoscut, în faza filmărilor, şi sub numele de *Suflete în furtună,* filmul a pornit de la un scenariu de N. Porsenna şi Isaiia Răcăciuni – după o nuvelă a celui dintâi – şi urma, inițial, să fie realizat de Jean Mihail (care s-a retras, după cum o spune în volumul său de amintiri, din pricina numeroaselor intervenții făcute pe decupajul său: „ceea ce scriam ziua, se schimba seara, acasă la autor"). Din distribuția filmului amintesc câteva nume: George Vraca, Aura Fotino, Elena Arion, Mihail Țancovici-Cosmin, Ecaterina Nițulescu-Şahighian, Nutzi Dona, Emil Botta; în versiunea „remaniată" a filmului, din

1942, apărea şi Maria Tănase. Filmul *Se aprind făcliile* – o dramă sentimentală cu deznodământ tragic (eroina se sinucide pentru a nu sta în calea soţului său pe care îl iubeşte) – a avut parte de cronici controversate la data premierei, cel mai aspru judecător dovedindu-se tot viitorul cineast de clasă Victor Iliu, care, în „România literară" (tot nr. 37/1939), era de o intransigenţă indiscutabilă: „Filmul acesta cu titlul arbitrar şi umflat de foileton popular e construit pe un subiect regretabil. E cosmopolita melodramă burgheză, cu conflicte false, de o artificialitate stridentă şi ofensatoare; tentativa de a da justificări estetice unui stil de viaţă anumit. Dar dramele petrecute în mediul burgheziei proaspete de la noi, cu personaje agitate de obsesii erotice, de romantism gratuit şi conflicte sufleteşti improvizate, nu pot să dovedească decât o iremediabilă descompunere. Apoi, în cele din urmă, evocând caracterul de masă al cinematografului ne putem uşor da seama de inutilitatea şi absurditatea filmelor construite pe astfel de teme jignitoare şi inactuale". Întoarcerea lui Ion Şahighian s-a prelungit şi în ultimul an al deceniului al IV-lea: atunci urma să fie realizat un policier umoristic, *Tom şi Rom* (cu H. Nicolaide şi George Groner), povestea a doi detectivi groteşti ale căror eşecuri constituiau fondul hazliu al filmului, un scenariu imaginat de Eugen Mirea şi Puiu Maximilian. Filmul a rămas neterminat; date despre el oferă revista „Cortina" (din 8 iunie şi din 31 august 1940). Cu acest film se încheie şi activitatea productivă a societăţii „Ciro-Film" (societatea anonimă română „Cinegrafia română s.a.r."), care debutase, practic, cu filmul *O noapte de pomină.* După cum relatează Jean Mihail (în „Filmul românesc de altădată"), „Un vânt rău începuse să sufle asupra ţării... Regimul dictatorial îşi apleca tot mai mult balanţa către hitlerism, care aruncase Europa în război. Îngrijorat de întorsătura lucrurilor, americanul Richmann a vândut partea sa din societatea «Ciro-Film» proprietarilor casei de locaţiune «Astoria-Film», fraţii Suchias, şi «Ciro-Film» nu s-a mai preocupat de producţie, ci numai de lucrările de laborator, mai sigure şi mai rentabile".

CINEAŞTI ROMÂNI PE MERIDIANELE LUMII

Doi dintre regizorii români de reputaţie mondială făceau, la începutul anilor '30, filme în străinătate. Unul, Jean Negulescu – născut la Craiova în 26 februarie 1900 – pleca din România la o vârstă foarte fragedă (iniţial pentru a urma studii de pictură la Paris), se stabilea – din 1927 – în Statele Unite ale Americii, unde, începând din anul 1931, a realizat zeci de lungmetraje şi alte zeci de scurtmetraje, până la începutul anilor '70, pentru ca ulterior să se retragă la reşedinţa sa din Marbella, Spania, unde – în 1993 –, la 93 de ani, avea să închidă ochii pentru totdeauna. Celălalt, Jean Georgescu – născut pe Calea Griviţei în 1901 – o pornea şi el, la începutul anilor '30, pe drumurile Europei (repet ceea ce scrie Olteea Vasilescu în a sa carte de referinţă „Lanterna cu amintiri": „Şi iată-l astfel, în zorii celui de al patrulea deceniu al veacului, cu 100 de franci în buzunar şi cu o cutie metalică, conţinând *Aşa e viaţa* în geamantan, descinzând în oraşul lumină al visurilor sale, oraş care, însă, simţea, nu avea să-l întâmpine doar cu boboci de trandafir"); vreme de un deceniu avea să joace sau să facă film în Franţa, pentru ca, la începutul războiului – când alţii, speriaţi, o porneau spre nicăieri – să se întoarcă acasă, să-şi îmbogăţească filmografia cu o capodoperă, cu alte câteva – puţine! – filme de suflet, şi să trăiască uitat,

apoi, ani mulți şi nu tocmai fericiți, până-n 1994, la 93 de ani şi el! Un Jean craiovean, aşadar, născut în ultimul an al veacului trecut şi un Jean bucureştean, născut în primul an al veacului nostru, doi regizori care aveau să însemne ceva în istoria filmului românesc şi mondial, amândoi ajunşi la o aceeaşi vârstă venerabilă (după ce s-au despărțit – din motive mai mult sau mai puțin obiective – prematur de cinematograf), făceau filme, la începutul anilor '30, pe diferite meridiane ale lumii. Să privim îndeaproape câteva dintre aceste filme...

În 1931, Jean Negulescu intra în cinematograf cu un film „needitat" (după cum reiese din cartea sa de memorii, *Things I Did... and Things I Think I Did,* tradusă de Manuela Cernat cu titlul *Drum printre stele): Trei şi o zi (Three and a Day),* o zi din viața a trei oameni – un pictor, o balerină şi un fermier, care erau, în ordine, Mischa Auer, Katya Sergava, John Rox –, un material filmat... rebutat (cuprins pe 14 bobine developate). Până la viitorul său film – după experiențe susținute de regizor secund, de autor de scurt-metraje – vor mai trece ani.

Între timp – ca să procedăm cronologic – Jean Georgescu, după experiențe actoriceşti întâmplătoare (datorate faptului că se afla la Paris), după o căsătorie care... îl va costa, cu Raymonde Geneviève Beauparrain – o fată de 18 ani, de profesie secretară –, va deveni regizor şi scenarist francez. În anul 1933 el semnează metrajul mediu *Miniatura (La miniature),* pe un scenariu propriu – după o piesă de teatru de Georges Bernanos –, povestea unui bătrân profesor care, mâhnit de vânzarea către americani a unei prețioase miniaturi din colecția unui muzeu celebru, o „fură", numai pentru a nu fi înstrăinată. Filmul nu s-a păstrat, dar relații despre el aflăm în volumul amintit al Olteei Vasilescu. Tot în 1933, Jean Georgescu este scenarist la filmul lui Christian-Jaque Ça *colle,* o poveste cu Mimile şi Totoche (şi cu nevasta celui dintâi), interpretați de Fernandel, Ouvrard şi Loulou Hégoboru. Este vorba despre doi vecini caraghioşi şi copilăroşi. Ca toți eroii autentici de comedie, ei declanşează „dezastre" pe care – fără ajutorul nevestelor – nu le-ar putea stăpâni. Cel mai important film realizat de Jean Georgescu în Franța – de data aceasta un lungmetraj – este *L'heureuse aventure (Aventura fericită),* din 1935, o comedie „plăcută", cu şapte călători, de diferite proveniențe sociale, care pleacă într-o excursie, cu avionul, în China, şi – după o serie de aventuri extravagante – sunt nevoiți să revină acasă înainte de a-şi atinge țelul (din pricina unor escale forțate, una... într-o pădure tropicală), pentru a-şi relua zborul spre îndepărtata „țară a fericirii". Premiera pariziană a filmului a avut loc în 24 mai 1935. În România filmul a fost prezentat abia după cinci ani şi ceva, premiera a avut loc la cinematograful „Scala", în 17 august 1940: titlul românesc a fost *Țara fericirii.* Cu excepția unui pamflet semnat de Jean Mihail (atitudine pe care regizorul avea s-o retracteze peste ani), filmul şi întoarcerea în țară a cineastului au fost primite cu căldură de cronicarii timpului. Peste ani, la despărțirea de Jean Georgescu, criticul Mihai Tolu îşi amintea şi de filmul francez al cineastului român: *„Aventura fericită,* o comedie de aventuri, ce pledează pentru reîntoarcerea omului la natură, îmbină comicul de situații cu comicul de caracter, într-o intrigă uşoară, amuzantă şi plină de neprevăzut, în care umorul şi ironia fină, specific franțuzească, se află la ele acasă" („Prim Plan", nr. 13-14/1994), Realizat după un scenariu de André

Auberge, filmul avea în distribuție pe Tania Fedor, Randall, Alcover, Simone Deguyse, François Rozet, Carrete, Daniel Mendaille, Ginette Leclerc, Fanny Lacroix, Léda Ginelly, Orbal, Edy Debray, Bruay, Robert Ralphy, Louis Temaul. Înainte de a reveni în țară, Jean Georgescu mai realizase un film de metraj mediu la Paris, *Les compagnons de Saint-Hubert (Amicii, din Saint-Hubert*), o comedie burlescă în centrul căreia erau doi „pierde-vară" şi „încurcă-lume", El (Dandy) şi Celălalt (Orbal); ei sunt angrenați în tot felul de situații hazlii – încearcă să vândă unui surd un aparat contra zgomotului, devin vânători şi se sperie de un iepure, trăiesc o noapte de groază într-un han –, pentru ca, în final, să se căpătuiască, să obțină nişte posturi de,.. „colonialişti", într-o vitrină publicitară care reconstituie un peisaj exotic pentru a atrage doritori de călătorii peste mări şi țări. În calea lor, cei doi amici întâlnesc tot felul de personaje, o doamnă comodă (Mady Sycovich), un domn primitor (Louis Perdoux), o secretară ieşită din comun (Madeleine Sologne!), un bătrân (Crousdet), o femeie colerică (Colette Nancy), o portăreasc㠠(Mercedes Barthus), un vânzător de cravate (Jean Chaduc), un patron (Raymond Robert), un director (Pitonto), un prieten al directorului (Bretigny), un vânzător de păsări (Leo David). un hangiu (Tillet).., Filmul a avut premiera în România după aproape 60 de ani, la sala... „Jean Georgescu" a Cinematecii Române, în 29 mai 1995.

Între timp, regizorul american Jean Negulescu a realizat o serie de scurtmetraje, a fost regizor secund al unor cineaşti americani precum Frank Tuttle, Donovan Pedelty, Norman Taurog, Stephen Roberts, Frank Borzage, Harlan Thompson, Michael Curtiz, William Nigh. Era anul 1941 când Jean Negulescu realiza *Singapore Woman (Femeia din Singapore*), povestea unei newyorkeze care încearcă să-şi găsească linişt㠠sufletească – şi până la urmă o găseşte – într-o plantație din Singapore. Printre interpreți, Brenda Marshall, David Bruce, Virginia Field. După aceea, regizorul pornit din Craiova avea să realizeze film după film la „Warner Bros", distribuțiile devenind din ce în ce mai prestigioase: *The Mask of Dimitrios (Masca lui Dimitrios)* şi *The Conspirators (Conspiratorii)* în 1944, primul cu Sydney Greenstreet, Zachary Scott, Faye Emerson, Peter Lorre, George Tobias, Victor Francen, al doilea cu Hedy Lamarr, Paul Henreid şi, din nou, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Victor Francen; din 1946 datează *Nobody Lives Forever (Nimeni nu trăieşte veşnic),* cu John Garfield, Geraldine Fitzgerald, Walter Brennan, Faye Emerson, *Three Strangers (Trei străini)* cu interpreți favoriți ai regizorului, Sydney Greenstreet, Peter Lorre, Geraldine Fitzgerald, într-o povestire a lui John Huston şi *Humoresque (Humoresca),* cu Joan Crawford, John Garfield, Oscar Levant; în 1947, Jean Negulescu realiza, cu Ida Lupino şi Dane Clark, *Deep Valley (Valea cea adâncă),* o melodramă după un roman de Dan Totheroh; din 1948 datează două dintre cele mai importante filme ale lui Jean Negulescu, *Johnny Belinda* – cu Jane Wyman, Lew Ayres, Charles Bickford, Agnes Moorehead – şi *Road House (Hanul),* cu Ida Lupino, Cornel Wilde, Celeste Holm, Richard Widmark... Cum spuneam, regizorul va continua să realizeze filme până la începutul anilor '70, printre actorii săi numărându-se tot mai multe nume celebre, Maureen O'Hara, Micheline Presle, Claudette Colbert, Alec Guiness, Bette Davis, Anne Baxter, Barbara Stanwyck, Marilyn Monroe, Fred Astaire, Leslie Caron, Richard Burton, Lana Turner, Sophia Loren, Lauren Bacall, Maurice Chevalier, Joan

Crawford, Sylva Koscina, Ann-Margret, Ira Furstenberg... Pe bună dreptate, Manuela Cernat, traducând în limba română volumul de „amintiri europene şi hollywoodiene" ale lui Jean Negulescu, îl intitula „Drum printre stele". Despre acest „drum printre stele" al regizorului Jean Negulescu, Manuela Cernat vorbeşte detaliat şi în monografia publicată în anul 2000, când regizorul evocat ar fi împlinit o sută de ani...

DIN NOU, ORA COPRODUCŢIILOR...

Înaintea oricăror alte comentarii privind coproducţiile, recurg la opinia profesorului Ion I. Cantacuzino, din volumul său intitulat „Momente din trecutul filmului românesc" (pag. 30): „O dată cu filmul sonor au apărut pe piaţa noastră cinematografică şi unii dintre cei care, pe vremea filmului mut, se înfruptaseră din subvenţiile oficiale. Regizorul german Martin Berger – care ne dăruise în 1929 *Venea o moară pe Siret* – profită de conjunctura filmului sonor ca să repete lovitura, şi realizează în 1930 primul film sonor românesc, adaptând pentru ecran romanul lui Liviu Rebreanu *Ciuleandra.* Subiectul ar fi putut avea elemente cinematografice interesante, dar n-a ieşit din el decât o tristă melodramă, care provoca râsul, fiindcă actorii germani jucau roluri de ţărani români vorbind cu accent berlinez. Exterioarele au fost turnate în ţara noastră, iar interioarele la Berlin, unde s-a făcut şi sonorizarea. Actorii germani erau cunoscuţi şi apreciaţi de publicul nostru. Dar rezultatul a fost un fiasco artistic şi prilejul unei campanii de presă care n-a făcut nici un bine ideii de film românesc". Împărtăşind părerea profesorului Cantacuzino, să vedem de unde a pornit „pricina". Deşi filmul are ca premisă romanul cu titlu omonim al lui Liviu Rebreanu, conform mărturiilor din presa vremii (pelicula nu s-a păstrat) conţinutul diferă în mod esenţial: singurele tangenţe dintre film şi roman sunt titlul şi numele câtorva personaje. Dar iată şi distribuţia versiunii române: Nicolae Băltăţeanu (Puiu Faranga), Jeana Popovici-Voinea (Mădălina), Elvira Godeanu (Anita), Leria Niky-Cucu (prietena Mădălinei), Petre Sturdza (bătrânul Faranga), Alice Sturdza (mătuşa lui Puiu), Dorin Sireteanu (părintele Ursu), Hans Stüwe (Mironescu), Thinelle Anys, Eugen Rex, Maria Forescu. Câţiva dintre interpreţi – Elvira Godeanu, Leria Niky-Cucu, Eugen Rex, Thinelle Anys – au jucat şi în versiunea germană (intitulată *Verklungene Traume),* unde Hans Stüwe îl interpreta pe Puiu Faraga şi Maly Delschaft pe Mădălina. Premiera de gală a avut loc la cinematograful bucureştean „Capitol", în 30 octombrie 1930. Producătorii filmului au fost Deutsch Rumänische Filmproduktion, Martin Berger, Berlin, producătorul fiind, deopotrivă, scenarist şi regizor. Majoritatea publicaţiilor vremii privesc filmul ca pe un eşec lamentabil. Există şi o excepţie. În „Rampa", V. Timuş este entuziasmat: „Nu în acest loc vom sublinia dramatismul puternicului roman al d-lui Liviu Rebreanu, pagini atât de potrivite pentru un scenariu de film. Căci ţinem să relevăm dintr-o primă viziune a *Ciuleandrei* numai enorma frescă de posibilităţi pe care le oferă ţara, peisajul, muzica, artiştii, doinele şi literatura românească în nădejdea obstinată că autoritatea şi iniţiativa românească se vor convinge de necesitatea imperioasă de a crea o industrie de artă cinematografică românească. Sub acest îndemn «Rampa» salută izbânda *Ciuleandrei"* (31 octombrie 1930). Altfel, însă, presa este indignată. În cronici pot fi găsite afirmaţii de tipul „o sinistră şi tendenţioasă încercare de a ne prezenta drept un trib oriental lipsit de orice simţ al artei şi al

cuviinței", „d-l M. Berger ne-a exasperat: neputința dumisale artistică e la culme", „un film sonor antiromânesc", „o enormă aberație", „o masacrare totală a romanului", „apar şi actori români în acest nenorocit film germano-african-țigănesc, dar nicidecum românesc" etc. etc. La capătul acestei adevărate „campanii de presă" împotriva filmului, sub semnătura E.A. Damian se poate citi, însă, în revista „Cinema": *„Ciuleandra* nu trebuie privită în lumina campaniilor de presă, ci sub raportul primirii făcute de marele public. Iar când îl apreciem cu această măsură, putem zice fără teamă de a exagera că *Ciuleandra,* primul film vorbitor în limba română, este un film dintre cele mai interesante pentru majoritatea amatorilor de cinema, deci cu care cinematografiştii pot încă realiza reţete frumoase" (16 noiembrie 1930). Ceea ce, de altfel, s-a şi întâmplat: filmul a fost distribuit câțiva ani la rând în țară şi în străinătate.

O altă coproducție, de la începutul deceniului al IV-lea, a fost *Roumanie, terre d'amour (România, țara dragostei*), un film realizat sub auspiciile Gaumont Franco-Film Aubert, Paris – Rador, S.A.R. Bucureşti (Orient-Radio), în regia francezului Camille de Morlhon şi cu un scenariu literar de G. şi S. Peytavi de Faugères. Dintr-un rezumat al scenariului literar, rămas în arhivele producției, aflăm două-trei elemente esențiale despre film. În primul rând că subiectul a fost astfel conceput, pentru a aduce în obiectiv cât mai multe locuri pitoreşti din România: Turnu Severin, câteva localități din Argeş, Sinaia, Moreni, Alba-Iulia, Cluj, Bucureşti, Constanța... În al doilea rând, accentul principal al intrigii este pus pe poveştile sentimentale ale protagoniştilor. În sfârşit, în centrul acțiunii sunt doi bărbați, pe care rezumatul la care m-am referit îi caracterizează astfel: „Radu este trecutul, fostul boier a cărui domnie s-a sfârşit, dar care, ca pe vremuri, a adus de la Paris făclia civilizației latine şi occidentale, al cărei tip rămâne Franța. Florea este viitorul generos, țăranul care prin voință şi muncă a ştiut să se înalțe, într-o primă etapă, spre viitorul său şi al țării". Distribuția franco-română arătа în felul următor: Renée Veller (Zamfira), Suzy Pierson (Elvira), Raymond Dostac (Florea), Pierre Nay (Radu Olteanu), Emma Romano/Emilia Naftaliu-Ionescu (Ileana, sora Zamfirei), Peytavi de Faugères (Olteanu), Michel/Mihail Daia (Ion), acest din urmă interpret fiind şi autorul unei muzici româneşti inedite. Ideea filmului pare a fi luat naştere cu prilejul unei vizite la Bucureşti a lui G. Peytavi de Faugères (care a ținut o serie de conferințe şi a avut contacte cu cercurile oficiale). Abia după un an de la spectacolul de gală dat la cinematograful „Trianon", în prezența regelui Carol II, filmul a fost prezentat marelui public (în 12 mai 1932, la cinematograful bucureştean „Boulevard Palace"); distribuirea pariziană a filmului începuse încă din 21 mai 1931, la Palais Rochechouart. Critica oscilează între elogii aduse „distinsului scriitor francez" Peytavi de Faugères şi observații dure la adresa filmului. Sub titlul „Pardon, Roumanie!", Richard Pierre-Bodin publică următoarele în „Figaro": „Nu cititorilor lui «Figaro», nu amicilor credincioşi ai lui Robert de Flers (...), le voi spune ce sentimente profunde leagă una de alta pe cele două surori, bogate de aceeaşi civilizație, îndoliate de aceleaşi sacrificii, îngreuiate de aceleaşi victorii mutilate, cu aripile lor tăiate. Am fi fost deci în drept să ne gândim că un film, intitulat *România, țara iubirii,* realizat de un francez, prezentat ca o operă franceză, va fi un omagiu acestei țări, un monument ridicat acestei amiciții ancestrale. Puțin

dornici de a semnala o greşeală acoperită, de bine de rău, de către cinematografia franceză, am preferat însă să nu amintesc de acest film primitiv, care prezintă, cu o stângăcie tehnică pe care n-o egalează decât lipsa ei de gust, o Românie de carton (...). Şi am putea râde de virtuozitatea acestui chirurg-dentist care ştie să extragă fără durere, ca o simplă măsea, câteva milioane de lei din bugetul român de propagandă, dacă prietenia franco-română şi prestigiul cinematografiei franceze n-ar fi supărător atinse de aceste jocuri (...). O, Românie, ţara prieteniei, «Figaro» îţi cere iertare în numele cinematografiei ţării sale!" (31 mai 1931). O publicaţie efemeră a Arhivei Naţionale de Filme, „Restituiri cinematografice", publica, în nr. 1 din iunie 1995, un amplu „dosar" al filmului *România, ţara dragostei,* „film descoperit ca unicat în colecţia ANF". Respectiva publicaţie (realizată cu concursul Serviciului Arhivelor de Film ale Franţei – Bois d'Arcy – Paris) cuprinde un amplu portret Camille de Morlhon realizat de Raymond Chirat, un studiu al lui Eric Le Roy – adjunct al conservatorului Arhivei de Stat a Franţei (doamna Michelle Aubert) – despre *România, ţara dragostei*, un interviu semnat de Călin Stănculescu cu Eric Le Roy (care ne-a vizitat ţara în anul centenar al cinematografului), un amplu „top" de *note filmologice,* întocmite de Aura Puran, despre pelicula lui Camille de Morlhon, note bio-filmografice despre cineastul francez (1869 – 1952) scrise de nepoata acestuia, Christiane de la Valette de Morlhon sub titlul „Bunicul meu" etc. Informaţiile furnizate cu acest prilej sunt de mare utilitate în „citirea" corectă a filmului, după aproape şapte decenii de la premieră.

Despre filmul *Nunta ţigăncii din Văleni* de Carl Boese şi Jean Mihail s-au păstrat destul de puţine date. La realizarea filmului s-a pornit de la un film mut al lui Carl Boese *(Sklaven der Liebe),* căruia i-au fost adăugate secvenţe de exterior filmate de Jean Mihail. Pe generic mai figurează nume precum Maria Margareta Langen (autoarea scenariului, după piesa *Die Hochzeit von Văleni* de L. Ganghofer şi Brociner), George Mihail Zamfirescu (scenaristul adaptărilor datorate lui Jean Mihail), printre operatori se află Vasile Gociu şi Iosif Bertok, ca autor al dialogurilor îl aflăm pe Ion Pribeagu, iar distribuţia – preluată, în scenele de interior din filmul lui Carl Boese – cuprinde pe Ellen Kurti în rolul titular (Sanda, ţiganca din Văleni), Mielu Constantinescu, Adriana Şerban şi o serie de actori neprofesionişti. Filmul este amintit în mai multe numere ale revistei „Cinema" (din anii 1930 şi 1931), i se poate reconstitui şi subiectul – o dramă pasională –, dar ecourile sale au fost minime.

Datat 1942, filmul *Cătuşe roşii* de Carmine Gallone este o producţie O.N.C. România – Grandi Film Storici, Italia şi poate fi considerat o „peliculă specială". Din mai multe motive. Întâi, pentru că este vorba despre un film eminamente politic, de propagandă, menit să evidenţieze eroismul românilor în lupta contra bolşevismului (în anii celui de al doilea război mondial). În al doilea rând, varianta italiană (*Odessa in fiamme)* a obţinut medalia de aur la Bienala de la Veneţia, unde filmul a fost prezentat în 13 septembrie 1942 (premiera bucureşteană avea loc abia în toamna anului următor, la 25 septembrie 1943). Ar fi şi un „al treilea rând" de menţionat, regizorul italian Carmine Gallone, considerat „patriarhul" filmului peninsular, era un cineast recunoscut pe plan mondial la ora realizării acestei pelicule (îndeosebi prin marile sale montări de tip *Ultimele zile ale oraşului Pompei* sau *Scipio*

africanul, dar şi prin filme de propagandă fascistă); colaborarea sa cu o echipă românească, pe un subiect românesc – acțiunea se declanşează în momentul ocupării Basarabiei de către trupele sovietice şi se încheie odată cu eliberarea Odessei de către trupele române – este o „pagină de istorie" peste care nu putem trece grăbiți. Nicolae Kirițescu şi Gherardo Gherardi erau scenarişti peliculei, compozitorul Ion Vasilescu a scris muzica, Floria Capsali semna coregrafia, iar printre interpreți erau Maria Cebotari (Maria Teodorescu), o ilustră cântăreață de operă din Basarabia, Carlo Ninchi (Mihai Teodorescu, soțul ei, un mare moşier din Chişinău), George Timică (Ion), Mircea Axente (fiul lui Ion), Silvia Dumitrescu (Ana), Olga Solbelli, Filippo Scelzo, Rubi D'Alma. Critica vremii a fost destul de reticentă (chiar dacă în „Cortina" din 2 octombrie 1943 se putea citi o recenzie care ajungea la următoarea concluzie: „regia lui Carmine Gallone excepțională").

Despre coproducția O.N.C. – Artisti Associati (intrată ulterior în planul de producție al societății Cineromit) *Escadrila albă* aflăm amănunte din volumul de amintiri „întâlniri cu cinematograful" de Ion Cantacuzino (care a fost şi directorul de producție din partea românească, alături de corespondentul său italian, Mario Zama). Înainte de alte considerații, ar fi de menționat eforturile îndelungate ale doctorului Ion I. Cantacuzino – în calitatea sa de director, pe atunci, al O.N.C. – pentru constituirea unei societăți mixte de producție şi distribuire a filmelor româno-italiană, proiect care se va materializa, după felurite tergiversări, abia în primăvara anului 1943, când şi-a început activitatea societatea numită Cineromit. Inițial, filmul a fost gândit ca un film de propagandă națională, menit să evidențieze eroismul aviatoarelor române din escadrilele sanitare în misiunile de salvare a răniților pe frontul româno-sovietc. Ulterior, însă, cunoscutul om de teatru Ion Sava – pentru prima şi ultima oară tentat de film – şi-a manifestat dorința de a face un film artistic şi nu de propagandă. În acest sens a definitivat scenariul – care avea la bază o idee a scriitoarei italiene Elena Zucotti Borea –, în acest sens a acționat ca regizor, fără a pierde din vedere punctul de plecare al intrigii. Întors dintr-o vizită de documentare la Cine Città, Ion Sava declara, de altfel (în „Rampa" din 17 mai 1942): „Acest film de aviație a cărui regie şi scenariu îmi aparțin va prezenta peste hotare în mod corespunzător sacrificiile pe care le ducem pe câmpul de luptă şi noblețea sufletului de care au dat dovadă acele femei aviatoare care au cules răniții de pe front." Dar Ion I. Cantacuzino face precizările de rigoare: „... războiul nu avea în acest film decât un rol de fundal şi de pretext pentru peripeția finală, aşa că elementul de propagandă, care supăra în *Odessa,* era aici de o discreție totală. Ion Sava căutase, în scenariul său, să pună accentul pe evoluția personajelor şi să salveze, prin simplitatea expresiei, ceea ce era convențional în această psihologie." Dar iată şi interpreții poveştii de dragoste a filmului: Mariella Lotti (Elena Muşat, fiica unui industriaş, o fire mai uşuratică, până la proba contrarie, când îşi va salva iubitul cu un avion sanitar din „escadrila albă"), Miralena Economu (Maria, o colegă la şcoala de zbor), Claudio Gora (inginerul Alexandru Manta, directorul cursului de pilotaj), Tino Bianchi (instructorul de zbor Mihai), Lucia Sturdza Bulandra (bunica inginerului Manta), Marcel Anghelescu (un ostaş), eleve de la şcoala de cinema a lui Jean Georgescu (în rolul elevelor pilot).

În sfârşit, o ultimă coproducţie din perioada de referinţă este „comedia muzicală de moravuri sociale” *Două lumi şi o dragoste* (o coproducţie „Hunnia-Film” Budapesta – Jean Davidescu, Bucureşti, regizată de Viktor Gertler şi, din partea română, de Puiu Maximilian). Cronici indulgente au însoţit premiera din 4 septembrie 1946 (la cinematograful „Aro”), cu opinii chiar foarte favorabile, uneori, despre interpreţi: Agy Polly, Dina Mihalcea, Puiu Maximilian, Ion Lucian, Puiu Mironescu, Al. Giovani, Tilda Lucian-Radovici, Lulu Savu, dansatorul Fred Donald. Au existat trei versiuni ale filmului. Interpreta principală, Agy Polly juca în toate cele trei versiuni (finanţate de... tatăl interpretei, un industriaş din Timişoara, Pollack). Rolul jucat în versiunea română de Ion Lucian era interpretat în cea germană de Theo Lingen, iar în cea maghiară de Kalman Latabar, deci filmul avea multe garanţii ale succesului de public. Faptul că noua producţie era „sortită unei glorioase cariere” a rămas, însă, doar ca o glumă în presa vremii.

VERSIUNI ROMÂNEŞTI ALE UNOR FILME STRĂINE

Încă din primii ani ai filmului sonor, până când cinematografia naţională şi-a adaptat mijloacele la noile condiţii şi cerinţe ale producţiei, s-a instituit, pe lângă moda coproducţiilor, moda versiunilor româneşti pentru felurite filme străine. Din această categorie cinematografică specifică anilor ’30 fac parte pelicule ale unor studiouri franceze, maghiare sau daneze precum *Parada Paramount (Paramount on Parade), Televiziune (Ce va fi mâine), Fum, Trenul fantomă, Prima dragoste (Marie), Allo, Bucureşti!.* Să le luăm pe rând...

Parada Paramount – un film produs de studiourile „Joinville” din Franţa – era compus din scheciuri interpretate de actorii casei „Paramount”, în regia principalilor regizori ai firmei (nişte nume deloc oarecare: Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg, Ludwig Berger), secvenţe realizate la Hollywood şi prezentate în Statele Unite ale Americii drept un film jubiliar al studiourilor în cauză. Printre actorii casei Paramount erau, de asemenea, nume de prim rang: Maurice Chevalier, Gary Cooper, Clara Bow, Charles Rogers, Lilian Roth, Jean Arthur, Nancy Caroll, Fay Wray, Dennis King, Evelyn Brent, George Bancroft, William Powell, Richard Allen, Clive Brook, Ruth Chatterton, Mary Brian, Nino Martini, Mitzi Green, Thelma Todd, jazzmanul Abe Lyman, vestita formaţie „Paramount Mangan Girls” şi întreg corpul de balet „Paramount”. Din programele de sală ale filmului, din fragmentele de reclamă, din relatări ale cronicarilor se pot reconstitui majoritatea scheciurilor care compuneau filmul (spectacolul), astăzi pierdut. Filmul debuta, de pildă, „printr-o scenă în culori, impecabilă ca realizare tehnică”, în care apărea „cea mai frumoasă colecţie de girls-uri americane”. într-unul din scheciurile filmului – ca să luăm un alt exemplu –, o secvenţă realizată probabil de Ernst Lubitsch şi interpretată „cu un formidabil antren” de Maurice Chevalier şi Evelyn Brent, „povestea” era următoarea: doi soţi se întorc noaptea de la un spectacol, ei nu i-a plăcut ce-a văzut, lui da, cei doi se iau la ceartă, cearta se transformă curând în „bătaie” şi bătaia se transformă în dans: *dansul apaşilor.* Pentru difuzarea internaţională a filmului s-au realizat în studiourile „Paramount” din Joinville (lângă Paris) treisprezece versiuni în tot atâtea limbi, prin adăugarea unor scene de prezentare a scheciurilor făcute de actori din ţările respective, pe texte scrise ad-hoc de către autori din cele treisprezece ţări. De la aceste premise a pornit şi contribuţia românească. Regizorul scenelor de comperaj româneşti

a fost francezul Charles de Rochefort, asistent de regie a fost B. Fundoianu (Benjamin Fondane), iar interpreții scenelor de legătură dintre scenele jucate de actorii Paramount erau Pola Illery (Paula Iliescu) şi Ion Iancovescu, textele dialogurilor româneşti fiind scrise de Nicolae Vlădoianu, în stilul scheciurilor din revistele lui Tănase. Din volumul „Benjamin Fondane, cineast" de Dana Duma (2010), reţin câteva consideraţii privitoare la biografia asistentului de regie: „Probabil că cei care au învăţat în liceu câte ceva despre scriitorul B. Fundoianu ştiu că el este una şi aceeaşi persoană cu Benjamin Fondane, poet, eseist, traducător, filosof al culturii care a sfârşit tragic în lagărul de la Auschwitz-Birkenau, în 1944. Puţini ştiu, însă, că Fondane este unul dintre puţinii români cu o activitate cinematografică remarcată şi recunoscută în Franţa, ţara de adopţie unde s-a impus ca scenarist şi ca teoretician al filmului". Premiera de gală a filmului *Parada Paramount* (în prezenţa reginei Maria) a avut loc la cinematograful bucureştean „Select", în seara de luni 24 noiembrie 1930. Contribuţia românească a stârnit, în presă, reacţii elogioase („Debutul lui Iancovescu pe ecran a fost o revelaţie. Bravo, Iancovescu, de o sută de ori bravo! Nu vei rămâne mult timp la noi. Microfonul te cheamă insistent la Joinville, Hollywoodul Europei..." – scria M. Blossoms, în „Cinema", la 1 dec. 1930) dar şi replici pamfletare („De când e artistă franceză, Pola Illery uită misterele limbii Paulei Iliescu, spre noua dezesperare a acelora ce credeau că în filmul ori versiunile româneşti descoperirea lui René Clair va fi o indispensabilă utilitate" – se spunea într-un articol nesemnat din „Rampa", intitulat *D-ra Pola Illery a rămas fără limbă*) sau chiar critici aspre (Ion I. Cantacuzino, în „Excelsior" din 5 dec. 1930). Deosebit de semnificativă mi se pare opinia exprimată de V. Timuş care, în articolul *Filmul în versiune românească* ridica, în toamna anului 1930, o problemă de principiu: „E desigur un mare pas în drumul filmului românesc. în faţa versiunilor în graiul ţării, benzile în limbi străine vor capitula repede. Artiştii şi scenariştii români încep să găsească utilitatea pe care noi am fi dorit să le-o dea producţia originală. Capitalul străin însă împlineşte încă o dată ceea ce iniţiativa românească a întârziat ca pretutindeni să realizeze. Şi rezultatele nu se vor mărgini desigur aici. în contact cu artiştii şi manifestarea intelectuală românească marile case străine vor găsi desigur în literatura şi puterea de creaţie a talentelor româneşti, opere demne a fi, ele la rându-le, transpuse în versiuni străine..." („Rampa", 22 octombrie 1930). Chiar dacă optimismul funciar al lui V. Timuş nu s-a adeverit prin timp, problema de principiu, lansată cu şapte decenii în urmă, rămâne de mare actualitate.

Experienţa filmului *Parada Paramount* (deşi nu întru totul izbutită) i-a determinat pe realizatorii franco-americani să persevereze, prin producerea imediată a unui alt film, tot în treisprezece versiuni, intitulat *Televiziune.* De data aceasta era vorba despre un film vorbit „sută la sută" în limba ţării respective (fapt care presupunea existenţa unui subiect amplu, a unui text complex). Subiectul se axa în jurul unui tânăr inventator care construise un aparat de televiziune – nu este de neglijat faptul că ne aflăm în anul... 1930, când nici radiodifuziunea nu avea prea vechi „ştate de serviciu"! –, tema povestirii cinematografice fiind (nu-i aşa?) de domeniul romanului ştiinţifico-fantastic. Existau premise – chiar dacă regizorul filmului era un debutant, Jack Salvatori – ca iniţiativa studiourilor „Joinville" să conducă la realizarea

unui film pasionant, ceea ce, se pare, nu s-a întâmplat (filmul nu s-a păstrat, dar există destule surse de reconstituire a destinului său): povestea cinematografică s-a pierdut, după cum o spunea şi Jean Mihail în cartea sa de amintiri, într-o „inevitabilă peltea sentimentală". Ziarele româneşti ale vremii anunţau – pe la mijlocul lunii septembrie 1930 – că Dick Blumenthal, asistent general de producţie al studioului Paramount, cu prilejul unei călătorii la Bucureşti, a angajat pe G. Vraca, G. Storin şi Sofica Ionescu pentru filmul *Televiziune,* „adaptarea versiunii româneşti" urmând să fie scrisă de I.M. Sadoveanu; la sfârşitul lunii octombrie se anunţa că distribuţia a fost completată cu Pola Illery, care „a început să prepare rolul". Astfel începea contribuţia românească la versiunea autohtonă a filmului *Televiziune (Ce va fi mâine).* Filmul – a cărui premieră a avut loc în 25 aprilie 1931 la cinematograful „Vox" – a beneficiat şi de câteva scene de exterior filmate la Bucureşti de către Jean Mihail, a avut ca asistent de regie pe Benjamin Fondane, s-a bucurat, aşa cum se preconiza, de concursul scriitorului Ion Marin Sadoveanu (ca autor al dialogurilor româneşti) şi de participarea unor actori prestigioşi precum George Vraca (inventatorul Jack Taylor), Gheorghe Storin (bancherul Noris), Sofica Ionescu (proprietăreasa), Pola Illery (Jeny, fiica ei), Jean Georgescu – care se afla pe atunci la Paris – (un factor poştal), Mircea Balaban, micul Paul Rapalo. Filmul n-a beneficiat de o participare prea entuziastă a spectatorilor (aşa cum au stat lucrurile cu *Parada Paramount),* iar critica, la rândul ei, a fost destul de rezervată. Reproduc un singur gând, al regizorului Jean Mihail, din amintirile sale: „Premiera (...) a avut singurul merit de a ne îngădui să auzim cum sună pe ecran glasul lui Vraca şi al lui Storin. Dar şi în domeniul înregistrării sonore existau destule deficienţe. E totuşi păcat că nu s-a păstrat o copie a lui, ca să avem documentul viu al prezenţei artiştilor care îl interpretau, şi să vedem cum îi apărea unui scenarist din 1930 ideea televiziunii, care este azi o realitate."

Cronologic, ar fi de amintit versiunea română a filmului *Fum* (o peliculă produsă de Kovacs şi Faludi la Budapesta, în regia lui Ştefan Nagy). Varianta românească – a cărei regie aparţinea lui Ion Brună – a fost realizată tot la Budapesta, în studiourile „Hunnia", dialogurile originale au fost traduse în româneşte de Marcel Blossoms, filmările s-au efectuat în octombrie 1930, iar din distribuţie făceau parte Ion Brună, Lulu Chiriac şi Thinelle Anys (Aronovici). Filmul s-a pierdut, elementele de orientare privind conţinutul său sunt vagi, se ştie doar că era vorba de un film „complet vorbitor, cu muzică, dansuri şi cântece", petrecut în interioare moderne. N-au rămas nici cronici (pentru că filmul n-a beneficiat de o premieră publică), au rămas doar... „înţepături" (cum este şi aceea dintr-o publicaţie bănăţeană,,,Film-Timişoara", din 30 aprilie 1933, unde – în articolul nesemnat *Ce ştie lumea* – se spune: „Un mare film românesc s-a făcut la Budapesta, *Fumul.* Toată lumea o ştie şi o ştie de mult, dar nu ştie pentru ce e făcut filmul: să-l vadă cetăţenii sau să-l admire numai regizorul cu artiştii!").

Un film important în această suită de „versiuni româneşti" este *Trenul fantomă,* regizat de Jean Mihail, după varianta maghiară, produsă de studiourile „Hunnia" din Budapesta, în direcţia artistică a lui Lajos Lazàr. Este vorba, practic, de o piesă americană, de Arnold Ridley (jucată, în epocă, şi pe scena de la „Studioul Teatrului Naţional", creat de Liviu Rebreanu),

filmul fiind o transpunere fidelă a piesei, cu cadrul limitat – în linii mari – la decorurile acesteia (o gară mică, cu peronul, holul şi sala ei de aşteptare). Iată şi subiectul filmului, pe care, deşi pelicula se păstrează şi azi, prefer să-l extrag din presa vremii: „O gară pierdută şi uitată de Dumnezeu şi oameni la o frontieră în America. Un expres trece în goană... Unui călător, distrat şi visător, care priveşte prin fereastra vagonului jocul scânteilor din coşul locomotivei, îi ia vântul pălăria de pe cap. E Morrison, un detectiv american. Disperat că-şi pierde pălăria, trage semnalul de alarmă. Trenul se opreşte. Călătorii, nedumeriți şi îngrijorați un moment, urmăresc cu privirea pe curiosul călător care aleargă în căutarea pălăriei. În sfârşit, trenul porneşte din nou, dar ajungând la stația de legătură, spre disperarea călătorilor, garnitura plecase între timp. Călătorii sunt astfel obligați să rămână o noapte în această gară până la trecerea trenului următor. S-a întunecat de-a binelea, şi o ploaie torențială începe să cadă. Ei se refugiază în sala de aşteptare. Şeful stației, un om straniu, le povesteşte de blestemul ce apasă asupra acestei gări: noaptea, vin strigoii să se plimbe, iar un tren fantomă trece în goană prin această stație: «cine vede trenul fantomă moare». Călătorii rămân în sala de aşteptare sub această impresie de groază. Un ceas bate ora 11. Deodată uşa sălii se deschide şi şeful stației cade mort în mijlocul călătorilor îngroziți. Apoi, un țipăt groaznic şi o femeie nebună, cu privirea halucinantă, intră ca o furtună în sala de aşteptare şi se repede la unul din călători – doctorul – pe care îl imploră s-o scape pentru că aude zgomotul trenului fantomă care se apropie din ce în ce mai mult, tren pe care îl conduce Moartea... Nimeni dintre cei de față nu vor să creadă că ar fi posibile asemenea absurdități. Dar un şuierat de locomotivă îi îngheață. Un tren fantomă trece năpraznic. Fantome bizare trec prin dreptul ferestrelor, lumini se sting de mâini nevăzute, uşi trosnesc din țâțâni, se deschid singure... Fiecare zgomot măreşte groaza călătorilor. Singur Morrison, călătorul care îşi pierduse pălăria, e calm şi face glume. Şi, cum, între timp, cadavrul şefului gării dispăruse din sală, Morisson începe să-şi dea seama că aici într-adevăr se petrece ceva necurat. Aşa că în momentul când doctorul – urmat de ceilalți – vrea să părăsească sala de aşteptare, Morrison, sub amenințarea revolverului îl opreşte. Acum misterul îl pasionează din ce în ce mai mult şi vrea să-l lămurească până la capăt. Bănuiala lui prinde de data asta contururi precise. Afacerea e pasionantă şi el o va duce la bun sfârşit, va împiedica un tren cu alcool pe care nişte contrabandişti, ai căror complici sunt aici în sala de aşteptare, vor să-l treacă peste frontieră. Prin jocul său dublu, Morrison, detectivul american prinde contrabandiştii şi spulberă cu acest prilej şi legenda gării cu trenul fantomă.” Ecranizarea-reper a celor două versiuni – maghiară şi română –, realizată în 1931, a aparținut lui Walter Forde (*Ghost Train).* Versiunile maghiară şi română s-au turnat aproape simultan (la distanță de câteva zile), cu aceeaşi echipă tehnică (imaginea – István Eiben, montajul – György Feld etc.). Dialogurile româneşti au aparținut scriitorului Victor Eftimiu, iar varianta noastră a avut în distribuție pe Tony Bulandra (căpitanul Teddy Morrison), G. Storin (dr. Stirling), Lisette Verea (Mary), Stroe Atanasiu (Robert), Renée Annie (Miss Burns), Dida Solomon-Callimachi (Julia), Marcel Enescu (Price), G. Păunescu (Brick, şeful stației). Premiera bucureşteană a avut loc la cinematografele „Capitol” şi „Roxy” în 15 septembrie 1933. Critica a primit

cu indulgență varianta Jean Mihail a *Trenului fantomă* – realizată în numai zece zile! –, o „concluzie” a opiniilor exprimate la premieră fiind oferită de Em. Bucuța (în „Filmul românesc”): *„Trenul fantomă* ne va ajuta mai cu seamă să ne gândim la filmul aşteptat şi, fără să-i tăgăduim însuşirile, aşa cum nu-i trecem sub tăcere lipsurile, ne va pregăti, mai bine decât altele, pentru el.” Critica noastră vorbea tot mai des în epoca respectivă despre *filmul aşteptat.*

Dar la modă continuau să fie versiunile româneşti ale unor filme străine. Tot Jean Mihail, după caietul de regie al cineastului maghiar Paul Fejos, realizează filmul *Prima dragoste (Marie),* un film preluat de la „Hunnia-Film” Budapesta şi produs de „Standard-Film” din Arad. Era un scenariu de Ilona Fulop, povestea unei mici servitoare care, siluită de un administrator de moşie, se vede alungată de pretutindeni din cauza copilului pe care-l aşteaptă. În cele din umă ea va ajunge servitoare într-un bordel, unde naşte o fetiță. Dar asistența publică nu permite ca un copil să fie crescut într-o casă de toleranță, Drept pentru care fetița este despărțită de mamă, cu toată împotrivirea disperată a femeii. Despre finalul propriu-zis îl las să vorbească pe un cronicar al vremii, V. Timuş (unul dintre cei mulți care şi-au exercitat verva la data premierei): „Gonită de toți şi pricăjită, (servitoarea, *n.n.)* ajunge într-o biserică, la picioarele Madonei, unde moare de inimă rea, pentru a porni într-un voiaj sideral, țeapănă şi dreaptă într-un decor de stele, pe unde fug aeroplane de nori în cântece de heruvimi şi horcăieli de aparat cinematografic defectuos.” Ar fi de făcut precizarea că varianta românească a urmat aproape *ad litteram* concepția regizorală a variantei maghiare. Doar dialogurile româneşti (semnate de N.D. Cocea) au reprezentat, într-o mică măsură, o contribuție personală. Din distribuție au făcut parte Annabella (Marie), Dinu Bădescu, Tomel Spătaru, Stroe Atanasiu, V. Romano, Lily Socec, Lila Stănescu, Mary Munteanu, Lila Cocea, corul din Orăştie. După premiera arădeană din octombrie 1933, după ce filmul a rulat şi în alte oraşe transilvane, premiera bucureşteană a avut loc abia la 21 iulie 1934, la cinematograful „Vox”.

Ar mai fi de amintit, la acest capitol, filmul muzical *Allo, Bucureşti!* alcătuit din numere de music-hall cu interpreți danezi şi suedezi. Pe acest „schelet”, Mircea Botez a introdus câteva momente româneşti, despre care se vorbeşte şi într-o avancronică din decembrie 1944: „Un film original ca subiect, tratare şi prezentare, alcătuit exclusiv din numere de music-hall. Atenție, malagambişti! Cele mai populare refrene de jazz american, executate de orchestre suedeze cu renume european (Swend Asmussen Quintett, Peter Rassmusen Sextett, Leo Mathiesen, *n.n.),* stau la baza partiturii muzicale. Creatorul şi animatorul filmului *Allo, Bucureşti!,* ing. Mircea Botez, a plăsmuit o realizare consacrată tineretului de azi şi feeriei muzicii modeme. Adică un film al malagambiştilor, fervenți adepți ai jazzului. În prima parte, turnată în Suedia, vor admira faimoasa orchestră a lui Kay Evans (...). în partea a II-a, turnată de noi, apar Mircea Şeptilici, comperul filmului, Titi Botez, Tantzi Mavrodin, Tantzi Oprescu şi – pour la bonne bouche – Jean lonescu şi Sergiu Malagamba, care vor lansa compoziții inedite de Eugen Semo.” Cam aceasta era atmosfera înaintea premierei din 25 decembrie 1944 (la cinema „Tivoli”). După premieră? În aprilie 1945, când se prefigura sfârşitul celui de al doilea război mondial, în „Cortina” se putea citi următorul comentariu... fără comentarii: „Revista «Tot adevărul»,

întreprinzând o anchetă cu titlul «Cum l-aţi pedepsi pe Hitler?», a acordat premiul I unui cititor care a dat următorul răspuns: să fie dus să vadă de trei ori filmul *Allo, Bucureşti!"*

„O NOAPTE FURTUNOAS**Ă**"

Caragiale era scenarist fără să-şi dea seama – susţine, pe bună dreptate regizorul Jean Georgescu –, deşi pe timpul lui nu exista cinematograf. „El povesteşte întâmplări într-o piesă, care sunt frumoase, dar care mult mai bine s-ar vedea în film. El, înainte de toate, este scenarist, povesteşte vizual. El, la 1900, născocea scenarii, fără să ştie că vreodată după schiţele lui vor fi făcute filme." Acesta este, neîndoios, unul dintre motivele care l-au apropiat pe regizor de opera lui Caragiale şi, în primul rând, la puţină vreme după întoarcerea sa din Franţa, de comedia *O noapte furtunoasă.* Erau vremuri de restrişte, neprielnice iniţiativelor cinematografice, acelea din primii.ani '40. După luni şi luni de încordată aşteptare – în care singurele rezultate cinematografice concrete, pentru regizor, au fost documentarul publicitar *Strângeţi bani albi pentru zile negre,* o comandă a Casei de Economii şi Consemnaţiuni, şi bobina *Neînţelegerea,* turnată pentru tânăra şi foarte frumoasa Nadia Herescu – viitoarea interpretă felliniană din *La Dolce Vita,* Nadia Gray –, Jean Georgescu a reuşit să descopere „oamenii care să-l înţeleagă şi să-l ajute" de care vorbeau cronicarii timpului. Unul dintre aceştia a fost energicul director al Oficiului Naţional Cinematografic, doctorul Ion I. Cantacuzino care, la scurtă vreme după titularizarea acestui organism etatizat (1938), şi-a propus demararea unei producţii cinematografice de ficţiune, primul său proiect fiind ecranizarea celebrei comedii caragialiene *O noapte furtunoasă* (scrisese şi un scenariu în acest sens). Jean Georgescu îşi va aduce întotdeauna aminte cu recunoştinţă de rolul esenţial al lui Ion I. Cantacuzino în realizarea filmului: directorul O.N.C. i-a oferit fără ezitare regia proiectatei ecranizări, ba mai mult, lăsând la o parte orice veleităţi creatoare, a renunţat la propriul scenariu în favoarea celui scris de regizor (căruia i-a recunoscut cu onestitate superioritatea), ba chiar şi-a asumat rolul dificil al „directorului de producţie", entuziasmul său – „contagios", cum s-a spus – reuşind să pună în mişcare rotiţe nerodate ale unui mecanism cinematografic încă greoi. Munca la filmul *O noapte furtunoasă* a depăşit, ca intensitate, ca durată, tot ceea ce se făcuse până atunci în cinematografia naţională. Operaţiunile pregătitoare au durat aproape opt luni, din mai 1941 – când filmul a fost înscris în planul de lucru al O.N.C. – până la 12 ianuarie 1942, când s-a tras „primul tur de manivelă". În volumul său de amintiri, Ion I. Cantacuzino rememorează detaliat întregul proces pregătitor, despre care, nu o dată, oferă semnificative amănunte şi regizorul Jean Georgescu: ca autor al schiţelor de costume şi decor a fost ales Aurel Jiquidi (al cărui album de ilustraţii la *O noapte furtunoasă* răspundea aplicat intenţiilor artistice ale realizatorilor), arhitectul Ştefan Norris (refugiat din Polonia în momentul invaziei hitleriste şi devenit ulterior cetăţean român) a împlinit cu succes dificila misiune de construire a exterioarelor... în studio (dictată de strictul camuflaj impus după declararea războiului), ca autor al imaginii a fost ales operatorul elveţian Gerard Perrin, a cărui angajare nu a fost scutită de peripeţii. Iată cum povesteşte Ion I. Cantacuzino rezolvarea incidentului cu Ministerul de Finanţe, după ce – prin „tocmeli telegrafice" – Perrin îşi definitivase pretenţiile (2000 de franci

elveţieni pe lună): „Secretarul general respectiv mi-a obiectat că şi el şi ministrul au o leafă pe jumătate din cea pe care mi-o cere mie operatorul. La care i-am răspuns că avem un număr considerabil de miniştri şi secretari generali, dar că nu posedăm nici un operator de studio, aşa că e normal să-l plătim mai bine. Şi am adăugat că sunt dispus să-l angajez ca operator pe ministrul său, dacă îmi garantează calitatea fotografiei filmului şi să-l plătesc atât cât cere Perrin. Noroc că interlocutorul meu avea simţul umorului, aşa că aceste argumente au reuşit să-l convingă." Stabilirea distribuţiei a fost una dintre „ecuaţiile cele mai complicate" ale perioadei de pregătire. Un referendum al revistei „Cortina" a testat preferinţele spectatorilor privind interpreţii principalelor roluri, rezultatul fiind următorul: V. Maximilian, Romald Bulfinsky (Jupân Dumitrache), Iordănescu Bruno, G. Vasiliu-Birlic (Ipingescu), Aurel Munteanu, Niki Atanasiu (Chiriac), Radu Beligan, Ion Manu (Ricã Venturiano), Eugenia Zaharia, Elvira Godeanu (Veta), Lulu Nicolau, Florica Demion (Ziţa). În trei dintre roluri, după cum se vede, părerile cititorilor au coincis cu părerile regizorului. Dar iată cum arăta, în amănunt, genericul filmului *O noapte furtunoasă*. Producţia: O.N.C.; director de producţie: Ion Cantacuzino; scenariul: Jean Georgescu, după comedia lui I.L. Caragiale; regia: Jean Georgescu; asistenţi de regie: Ionel Iliescu, Virgil Stoenescu, Ion Marinescu, Petre Băleanu; imaginea: Gerard Perrin; asistenţi imagine: Ion Cosma, C. Dembinschi, Şt. Dominikowski; decoruri: arh. Ştefan Norris; schiţe: Aurel Jiquidi (decor, costume, afişe, grafică, program); muzica: Paul Constantinescu; sunet: ing. Anton Bielusici, Victor Cantuniari, George Mărăi; montaj: Yvonne Hérault, Lucia Anton; machiaj: soţii Stuhr; asistenţi machiaj: Aurelia Ionescu, A. Niculescu; coregrafia: Emil Bobescu; execuţia costumelor: Suzana Vasilescu (femei), H. Raftopol (bărbaţi), Şt. Băsturescu (pălării); maestru lumini: Cornel Dumitrescu; secretar platou: Petrescu: administrator principal: Nello Bucevski, Octav Petrescu; etalonaj: Nicolae Barbelian; director platou: Ştefan Norris; distribuţia: Al. Giugaru (Jupân Dumitrache), Iordănescu Bruno (Nae Ipingescu), George Demetru (Chiriac), Şt. Baroi (Spiridon), Radu Beligan (Ricã Venturiano), Maria Maximilian (Veta), Florica Demion (Ziţa), G. Ciprian (Ghiţă Ţârcădău), Miluţă Gheorghiu (cupletistul I.D. Ionescu), Doina Missir (cântăreaţa Fanelly), Licã Rădulescu (Dincă binagiul), Leontina Ioanid (Tuşa), Elena Bulandra (mama lui Tache), Ion Stănescu (Tache pantofarul), Vasiliu Falti (un gardist), N. Teodoru (gornistul), Iancu Constantinescu (un bătrân copist), Jean Moscopol (un armean), Cornelia Teodosiu (o cochetă), Iuliana Syma (o doamnă geloasă), I. Marinescu (un domn cu cioc), Gion (un spectator), Silvan (un spectator), Elisabeta Lazăr (o spectatoare), trio Polca – Sandu Fayer, Anny Pater, Maria Polivoi, duo Gigerl – George Podanic Pothoscki, Ştefan Vlasici, I. Perieţeanu (şeful de post), N. Angelescu (prima sentinelă), C. Stroian (a doua sentinelă) etc. Probele propriu-zise de filmare cu actori au durat din iunie până în decembrie 1941 şi au măsurat cam 1800 m de peliculă (lungimea unui film de metraj mediu), o „premieră" pentru acei ani. Actorii principalelor roluri jucau, la ora respectivă, pe diferite scene bucureştene: Al. Giugaru la Teatrul „Muncă şi Lumină", Radu Beligan şi Iordănescu Bruno la „Sărindar", G. Demetru la „Naţional", Florica Demion la „Alhambra" iar Maria Maximilian într-o trupă de cartier. Un elev de liceu (Ion Ştefan Baroi) a fost ales pentru rolul lui

Spiridon, renunțându-se astfel la tradiția travestiului. Pentru distribuția „neteatrală”, Jean Georgescu a avut soluții surprinzătoare, inventive: G. Ciprian, care tocmai interpretase, la Național, pe Richard al III-lea, dădea viață unui personaj abia menționat în piesă, Ţârcădău, ieşeanul Miluță Gheorghiu se identifica, nostim, cu un cupletist din epocă, fratele lui Birlic, sculptorul Falti a fost adus în cadru pentru derutarea spectatorului (asemănarea fizică a acestuia cu celebrul actor fiind perfectă), un „microbist” al terenurilor de fotbal, Nae Teodoru, a fost cooptat în „garda civică”, regizorul a recurs la vedete în vogă, dizeurul Jean Moscopol (un armean cu râşnița), o fostă glorie a operetei (Leontina Ioanid), un cunoscut actor de revistă (Lică Rădulescu).

După cum subliniază Olteea Vasilescu – în cartea sa monografică intitulată, ca şi filmul de montaj al regizorului, „Lanterna cu amintiri” –, lui Jean Georgescu îi revine meritul esențial (şi, din păcate, prea puțin recunoscut), de a fi operat o fundamentală schimbare de optică, atât în tradiția interpretării popularelor personaje, interpretare orientată anterior pe făgaşul şarjei şi al caricaturii, cât şi în cea a configurării epocii şi mediului ambiant. Un interviu acordat de regizor în perioada filmărilor (publicat sub titlul *Caragiale pe ecran* în „Rapid” din 8 aprilie 1942) vorbeşte explicit despre „novatorismul” concepției regizorale, despre viziunea modernă privitoare la eroii lui Caragiale, care „trăiesc printr-o umanitate şi printr-un comic ce depăşesc întâmplătoarea lor mască.” Deloc... întâmplător, critici literari ca E. Lovinescu, G. Ibrăileanu vorbeau despre istoricitatea dramaturgiei caragialiene şi, în speță, a comediei *O noapte furtunoasă:* piesa de debut a marelui scriitor era solid ancorată în epocă, avea legătură de fond cu actualitatea celei de a opta decade a veacului XIX. Regizorul Jean Georgescu şi-a axat demersul cinematografic tocmai pe această relație strânsă dintre text şi context, dintre piesa lui I.L. Caragiale şi lumea reală a sfârşitului de veac bucureştean, cu tarele dar şi cu farmecul ei. Pe regizor l-a preocupat în mod special înfățişarea pe ecran a unei „felii de viață”, edificatoare atât din punct de vedere artistic cât şi din punct de vedere documentar. Din volumul citat al Olteei Vasilescu extrag şi această descriere plastică a mediului ambiant în care se petrece acțiunea: „Mahalaua Dealului Spirii ni se înfățişează precum un sat ceva mai răsărit, cu case îngropate în verdeață, cu lavițe-n poartă, cu zarzavaturi cultivate-n fundul faimosului maidan al lui Bursuc şi cu cocoşi cântând triumfători în zorii zilei. Vestigii ale ruralului se ivesc de pretutindeni (o întreagă faună alcătuită din cai, câini, găini, rațe îşi făceau simțită prezența, performanță cu totul meritorie, dată fiind vitregia ştiută a condițiilor de turnare), ajungând să covârşească însemnele urbanului. Numai interiorul locuinței lui Jupân Dumitrache şi Grădina «Iunion» constituie ambianțe orăşeneşti certe. Îmbrăcate elegant, după o modă pariziană decalată voit cu doi ani, personajele (şi îndeosebi Veta, Zița şi Rică) se mişcă dezinvolt, într-un cadru scenografic de o elaborată eterogenitate.”

Filmul lui Jean Georgescu părăseşte cei trei pereți ai scenei, ai „odăii de mahala cu mobile de lemn şi paie”; personajele evadează în spațiu. Inițial, regizorul Jean Georgescu convenise, cu arhitectul Ştefan Norris, construirea unui vast decor exterior, cuprinzând întreg cartierul din Dealul Spirii, unde se afla casa lui Jupân Dumitrache. Puteau fi reconstituite, astfel, cu o mare

libertate de mişcare a aparatului, toate peripeţiile urmăririi de către Rică Venturiano a lui Jupân Dumitrache, a Ziţei şi Vetei, „tăiatul drumului" de către câinii maiorului, încercările lui Chiriac şi ale lui Dumitrache de a-l „prinde la mijloc pe bagabont", pânda lui Rică după Ziţa, urmărirea pe schele etc. etc. Din motivele arătate (vremea de război), această machetă – rămasă azi „piesă de muzeu" – nu s-a utilizat. Tentativa prinderii lui Rică Venturiano a rămas, ca-n piesă, povestită, apariţia câinilor s-a redus la planul static al unui căţel, urmărirea pe schele s-a realizat prin planuri fragmentate, cu un filtru puternic s-au filmat, ziua, secvenţe nocturne (în faţa vechii porţi a Arsenalului Armatei), o pândă a lui Rică a fost turnată pe un maidan de pe Calea Văcăreşti, în rest, toate celelalte scene de exterior (inclusiv „rondul" lui Jupân Dumitrache) au fost realizate în studioul de 18/11 metri care a găzduit „exterioarele". Curtea casei lui Jupân Dumitrache, cu depozitul de lemne al „chiristigeriei", faţada casei – cu gardul pe care Dincă, binagiul, aşează greşit numărul 9, provocând clasica încurcătură –, faţada tribunalului, de unde iese familia Ţârcădău după divorţul Ziţei, schelele cu butoiul de var, chiar şi grădina „Union", toate, au fost filmate în studio, printr-un adevărat „tur de forţă". Cu toate acestea, *Noaptea furtunoasă,* s-a spus, respiră „aerul pur al marilor spaţii". Cum avea să scrie, peste ani, Valentin Silvestru (în „Elemente de caragialeologie", pag. 222), noaptea caragialiană devine pe ecran cu adevărat furtunoasă, „nelinişţită, tumultoasă, bântuită de spaime reci şi vedenii hazlii, un teritoriu al aşteptării anxioase şi al mistificării enorme." Umbre ameninţătoare însoţesc permanent apariţiile „studintelui în drept", fie când compune ilustra sa scrisoare de amor cu „angel radios", fie când se strecoară în dormitorul Vetei, fie când traversează maidanul, fie când se avântă nesăbuit pe schele. Atmosfera filmului, cu peceţi inconfundabile, poartă marca stilistică a unei puternice personalităţi regizorale.

Ecranizată, piesa dobândeşte nu numai dimensiuni spaţiale ci se dilată şi în timp, acţiunea extinzându-se pe parcursul a trei zile şi trei nopţi, intervalul necesar pentru ca personajele comediei şi qui-pro-quo-urile intrigii să fie valorificate cu eficienţă estetică. Personajele lui Caragiale îşi păstrează nealterată, ba chiar potenţată (prin detalii vizuale), savoarea originară. Jupân Dumitrache, negustor cu stare şi căpitan în „garda civică", e om „cu ambiţ" şi ţine morţiş la „onoarea sa de familist", fără să-şi dea seama că Veta, „ruşinoasă" cum o ştie, e iubita omului său de încredere, gelosul şi impulsivul tejghetar Chiriac. Amicul politic al seninului şi încrezătorului încornorat este ipistatul Ipingescu, care are un stil foarte original de lectură a ziarului său preferat, „Vocea Patriotului Naţionale", unde combate junele studinte în drept, arhivar şi publicist Rică Venturiano. Şi aşa mai departe: personajele caragialiene sunt la locul lor, fiecare în parte şi toate la un loc. Filmul recurge la o nouă ordonare a evenimentelor narate, determinată de viziunea cinematografică. În prezentarea din broşura lansată la premieră – semnată de Ion Cantacuzino – se specifică faptul că regizorul avea de rezolvat două probleme principale: prima (care se pune în general la adaptarea pentru ecran a unor piese de teatru), determinată de diferenţa organică a genurilor, teatrul fiind eminamente discursiv, bazat pe valoarea dialogului şi pe convergenţa acţiunilor în spaţiul restrâns al scenei, cinematograful – dimpotrivă, bazându-se pe valoarea imaginii, pe

dinamismul acțiunii şi pe valoarea simultană a tuturor posibilităților unei răspândiri în spațiu şi timp; cea de a doua problemă, particulară operei lui Caragiale, e născută din faptul că dialogul său, atât de pregnant şi de caracteristic, a pătruns adânc în conştiința publicului, căpătând „rost de caracterizare a unor psihologii şi valoare de proverb". De aici, fireşte, dificultăți specifice pentru libera adaptare pe ecran, dificultăți care şi-au găsit soluționarea (uneori datorită binevoitorului concurs al însuşi textului originar). În respectivul comentariu, directorul de producție găseşte, de fapt, „cheia" concepției regizorale: „De fapt, cine reciteşte textul comediei din acest punct de vedere îşi dă seama că esențialul nu e pe scenă, ci în culise. Ecoul întâmplărilor celor mai importante apare doar în povestirile personajelor. Astfel divorțul Ziței, care e punctul de plecare al întregii acțiuni, astfel toate întâmplările de la „Union", astfel urmărirea lui Dumitrache şi a celor două cucoane de către Rică, astfel, în sfârşit, cunoştința dintre Rică şi Ipingescu care permite soluția din final, fără a mai vorbi de toate peripețiile urmăririi pe schele. Din punct de vedere teatral, acest exces de povestire e o greşeală, pe care arta dialogurilor lui Caragiale ştie s-o acopere. Din punct de vedere al adaptării cinematografice, acesta a îngăduit scenaristului să ne arate tot ceea ce scena reducea la un «să vezi cum a fost...», să evadeze dintre cei patru pereți ai camerei conjugale şi să dea acțiunii un început, o gradație şi un final, presărate cu nenumărate episoade în care nu se mai oglindeşte numai o mică furtună de o noapte în casa lui Jupân Dumitrache, ci o «întâmplare bucureşteană» de acum 70 de ani. Cât priveşte problema transpunerii dificile a dialogului lui Caragiale pe ecran, ea constituie unul din elementele care, din punct de vedere pur artistic, prezintă în acest film cel mai mare interes. Căci nici un cuvânt din tot dialogul filmului nu este străin lui Caragiale. Atunci când el nu e din *Noaptea furtunoasă,* este luat din gura altui erou al aceluiaşi autor. După cum nimic din ceea ce este esențial – şi trecut în conştiința noastră, a tuturor – din textul comediei, nu a fost omis, ci cel mult aşezat în altă ordine, conformă cu gradația logică a acțiunii. Oricât a fost de grea încercarea, ne-am impus această obligație, pentru ca astfel nimeni să nu poată spune că a fost trădat spiritul lui Caragiale prin colaborarea impură a unui text străin." Peste ani, în revista „Cinema", nr. 9/1985, Iulian Mihu va scrie: *„O noapte furtunoasă* atinge un maxim de rigurozitate (...). E cel mai strălucit exemplu de liberă şi fidelă în acelaşi timp adaptare a unui text clasic. Jocul actorilor perfect condus, povestirea limpede, prin cadre ingenios construite şi însăilate rece, lucid şi în acelaşi timp degajând o înşelătoare senzație de improvizație ca la mulți alți mari artişti, *O noapte furtunoasă* nu are doar meritul de a fi cea mai perfectă transpunere după Caragiale, ci este sigur ecranizarea cea mai desăvârşită făcută până azi în cinematografia noastră."

Prevăzute a dura 35 de zile, filmările au fost realizate pe parcursul a 81 de zile (turnare efectivă), la care s-au adăugat repetatele întreruperi ale perioadei de filmare. Prima perioadă de filmare a durat de la 12 ianuarie la 19 martie 1942. Întrerupte din pricina plecării într-un turneu teatral a lui Al. Giugaru, filmările au fost reluate după mai bine de două luni, la 26 mai. Au urmat alte pauze, în iunie (din pricina defectării aparatului de luat vederi), în iulie (când a sosit la Bucureşti echipa italiană a filmului *Odessa în flăcări* şi, conform contractului de colaborare, i s-a acordat asistență tehnică); reluate

la începutul lunii august, luările de vederi au fost terminate la 29 august 1942, când s-a tras „ultimul tur de manivelă”. Filmul a fost încheiat la sfârşitul lunii ianuarie 1943, dar premiera sa de gală, la cinematograful „Aro”, proaspăt renovat, a avut loc la 22 martie 1943. În acelaşi program a fost prezentat şi documentarul lui Ion Cantacuzino *Castelul Peleş.*

Spectacolul de gală a avut o notă preponderent mondenă, în rândul publicului s-au aflat câteva persoane oficiale (profesorul Al. Marcu, subsecretar la Propagandă, prefectul poliţiei Capitalei etc.) şi – cum scriau ziarele – „destulă lume bună”. La sfârşitul spectacolului a rulat un reportaj al premierei (cu sosirea invitaţilor, aspecte din sală surprinse înainte de începerea proiecţiei), reportaj developat şi copiat la Mogoşoaia de către tehnicienii Oficiului Naţional Cinematografic şi aduse la „Aro” în răstimp de o oră şi jumătate: publicul din sală se regăsea pe ecran. O noutate în materie de publicitate au constituit-o reclamele tipărite: trei afişe color (făcute după schiţele lui Aurel Jiquidi), o substanţială broşură (conţinând prezentarea filmului, date de producţie, date filmografice, impecabile fotografii) şi... un ziar, nu unul oarecare, ci chiar „Vocea Patriotului Naţionale”. Spre surprinderea publicului, ziarul citit cu evlavie de Ipingescu se afla în mâinile tuturor şi avea un articol de fond semnat tocmai de R. Vent.! După august ’44, filmul a fost, de două ori, respins de cenzură (a doua oară în iunie 1945). Nu a fost reluat pe ecrane decât în 1952 – cu prilejul sărbătoririi centenarului I.L. Caragiale –, dar lăudabila iniţiativă s-a soldat şi cu ireversibile pierderi de peliculă: din exces de zel şi dintr-o falsă pudoare s-au tăiat din film (direct din negativ!) câteva secvenţe – Ziţa, într-un cochet jupon, povestind Tuşei cum a petrecut la „Iunion”, Veta, după împăcarea cu Chiriac etc. –, iar din generic au fost eliminate (nu cadrau cu epoca!) numele colaboratorilor străini – operatorul şi monteurul – precum şi numele directorului de producţie. Comentariile mi se par de prisos.

Deşi au trecut atâţia ani şi atâtea decenii de la premieră (sau... tocmai de aceea!), *Noaptea furtunoasă* rămâne, nedetronată, în fruntea ecranizărilor caragialiene, aşa cum piesa fusese un „deschizător de drum” în materie de reprezentaţii prilejuite de opera ilustrului dramaturg. Apariţia unui film ca acesta, cu însuşiri de specificitate ieşite din comun, a fost destul de palid receptată, însă, de recenzenţii vremii. Într-un anume fel, s-a repetat istoria începuturilor scenice ale piesei *O noapte furtunoasă.* Premiera absolută (18 ianuarie 1879) înregistrase, e drept, un succes de public evident, dar, după două reprezentaţii, spectacolul a fost retras de pe afişele „Naţionalului” bucureştean: intransigenţa tânărului dramaturg lezase spiritele mic-burgheze, deranjate în special de atacurile deschise împotriva unei „brave instituţii” cum era „garda civică”. Filmul lui Jean Georgescu, cu patină de epocă (totul este „de atunci” şi „de acolo” în evocarea cinematografică), este lipsit de duritǎţi, de vitriolul unor montări scenice mai recente. Dar nu este deloc îngăduitor cu „persoanele” vizate de dramaturg, „arma” regizorului fiind alta, o constantă şi subtilă detaşare ironică, care nu iartă credulitatea Jupânului Dumitrache, autoritatea obtuză a lui Chiriac, fanfaronada politicianistă a lui Rică Venturiano, patima lacrimogenă a Vetei, superficialitatea Ziţei – adică fundamentele caracterologice ale „grupului de familie în interior” desenat de dramaturg. Din acest unghi de vedere, filmul a deranjat mai puţin decât piesa. Dar cronicile au fost „cuminţi”, departe de

importanța evenimentului cultural trăit, chiar atunci când au fost laudative. „În cadrul comemorării a 30 de ani de la moartea lui Caragiale, regizorul Jean Georgescu a reuşit să realizeze o producție românească, producție de care nu putem fi decât mândri" scria Corilin în „Cortina" (27 martie 1943). Calități ale filmului sunt menționate în diferite alte cronici (Sorin Carnabel în „Timpul", Petre Drăgoescu în „Ramuri", Coca Farago în „Universul literar", Mircea Şeptilici în „Bis", Ion Biberi în „Kalende"). Iată, de pildă, câteva fragmente din eseul (laudativ şi critic totodată) semnat de Mircea Şeptilici sub titlul „*O noapte furtunoasă* – un fel de cronică pe marginea filmului" („Bis", 14 aprilie 1943): „Peste urbea lui Bucur, peste oameni, fapte şi evenimente trec ani, mulți şi grei, se schimbă fața lucrurilor şi se întorc pe dos idei, sentimente şi atitudini, şi cinematograful românesc continuă – totuşi – să fie un act de nebunie, o aventură, o glumă în cel mai bun caz, o experiență. Personal m-am întrebat întotdeauna de ce toate filmele româneşti poartă mereu acelaşi titlu: «primul film românesc». Au dreptate însă producătorii să-şi intituleze astfel munca, pentru că de fiecare dată, cu fiecare film nou, lucrurile încep «de la început». Peste tot – aiurea – oamenii s-au convins de marele, imensul aport artistic şi comercial al acestei unelte moderne care este cinematograful; la noi – însă – lucrul este privit cu neîncredere şi turnarea unui film înseamnă – încă – operă de pionierat şi de curaj. Mărturisesc că mă apucă groaza când mă gândesc de câte încăpățânări şi îndărătnicii s-au lovit şi de câte argumentări şi petiții au avut nevoie cei doi realizatori ai producției: Ion Cantacuzino, directorul de producție şi Jean Georgescu, scenaristul şi regizorul filmului (...). «Directorul de producție» de astăzi are dreptul să zâmbească mulțumit amintirii studentului de altă dată care trăgea chiulul – din când în când – medicinei şi literaturii, pentru a se ascunde în întunericul cinematografului, care-i dă astăzi lumină. Lângă puterea organizatoare a d-lui I. Cantacuzino, s-a sudat perfect altă mare pasiune de cinematograf: aceea a regizorului Jean Georgescu, care după o îndelungată practică făcută în Franța, n-a făcut altceva şi n-a gândit, n-a trăit, n-a vorbit şi n-a... mâncat, ani şi ani de zile, decât cinematograf. Realizarea de astăzi ilustrează perfect toată pasiunea care a fost pusă în slujba ei." Am ales aceste fragmente din două motive: întâi, pentru că discuția depăşeşte cadrul filmului şi abordează probleme de ordin general ale producției naționale (şi privitoare la principalii realizatori); în al doilea rând pentru că aceeaşi publicație, doi ani mai târziu, îşi va schimba total atitudinea față de regizorul Jean Georgescu, găzduind în paginile sale câteva articole calomniatoare la adresa acestuia. Unul dintre denigratorii lui Jean Georgescu a fost chiar regizorul Jean Mihail, contaminat în „era nouă începută" de morbul invidiei proletare, în articolul „Da, adevărat gropar!" („Bis", 1 iulie 1945), Jean Mihail scria: „Regimul legionaro-antonescian venise cu întreg cortegiul său de ură de rasă, prigoană şi belşug pentru cei ce-l adulau (...). Datorită numai acestor împrejurări a putut ajunge omul nostru la realizarea uneia din operele lui Caragiale, pentru care s-au cheltuit bani grei pe vremea ceia, s-a consumat o căruță de peliculă şi s-a lucrat aproape un an, toată lumea fiind obligată să suporte năbădăile unui personagiu care niciodată nu ştia ce vrea." Ruşinoase mi se par şi atacurile lansate, peste ani, de regizorul Sică Alexandrescu (într-o cronică la filmul... *Afacerea Protar* de Haralambie Boroş din revista „Film, nr.

4/1956); este vorba de grave acuzații, în cheie ideologică, aduse filmului *O noapte furtunoasă:* „Un film care a redus opera lui Caragiale la un vodevil plin de întâmplări nesemnificative... Se răstoarnă... raporturile vinovate care au stat la baza regimului trecut: forța executivă în slujba exploatatorului... La o analiză mai atentă se va vedea că în film n-a mai rămas nimic din satira lui Caragiale." Altădată, într-un interviu acordat revistei „Contemporanul", Sică Alexandrescu ridica o problemă „de principiu": „Să adaugi la Caragiale e ca şi cum ai turna într-o damigeană de Cotnar o singură picătură de gaz... În sprijinul acestei idei vin filmele după Caragiale – toate nereuşite... Opera lui Caragiale nu se pretează la haina cinematografică." Regizorul Jean Georgescu avea să răspundă la acuzațiile aduse, într-un comentariu intitulat „Oricât", pe care nu-l va încredința, însă, tiparului la vremea respectivă. Textul a apărut în volumul postum „Jean Georgescu – Texte de supraviețuire" (antologat de Viorel Domenico). Preiau un fragment din răspunsul regizorului Jean Georgescu adresat regizorului Sică Alexandrescu: „Carevasăzică, de aproape cincisprezece ani, acest film *O noapte furtunoasă* îi stoarce venin tovarăşului... Am prilejul acum, şi-a zis, am să mă iau de el. Adică de subsemnatul. Am să-l ating la «politic» – ca să merg la sigur. N-ați făcut nimic cu asta, onorabile critic: cititorul a zâmbit... atâta tot. Nu puteți să dărâmați după bunul dv. plac tot ce nu vă convine. Filmul *O noapte furtunoasă* rămâne o operă de artă, cu sau fără agrementul dv. Iar în ce priveşte conținutul politic mi-e teamă că sunteți eronat sau faceți demagogie. Aflați că acest film, înainte de a intra din nou în circulație, a fost vizionat de tovarăşi cu o concepție politică mult prea ridicată, ca să mai fie utilă intervenția dv. (Oricât!)". Pentru a nu rămâne cu un gust amar după nefericitele mobiluri ale acestei polemici, iată şi un fragment elocvent din cea mai pertinentă (mai serioasă şi mai intelectuală) cronică la *O noapte furtunoasă,* scrisă de Ion Biberi în „Kalende" (august/septembrie 1943): „Socotesc o datorie de cărturar să scriu despre acest film şi să-l aşez printre marile reuşite artistice (...). Bănuim greutățile întâmpinate de toți cei ce au lucrat la înfăptuirea filmului şi îndeosebi de I. Georgescu, un regizor care se impune prin bogăția şi ingeniozitatea resurselor. Dar toate aceste dificultăți au fost învinse. Filmul se prezintă rotund, sugestiv. Am fost cu deosebire impresionat de ritmul acestei desfăşurări, de cadența şi succesiunea scenelor. Dl. Georgescu ştie să «povestească». Nu este însă o desfăşurare rectilinie, rapidă, nervoasă: filmul comportă momente culminante, încetiniri, pauze, divertismente, accelerări bruşte; gradația nu e treptată, ci orchestrată savant, cu variații de ritm, pregătite printr-o decupare dintre cele mai abile. Dar cum am putea trece peste viziunea de ansamblu a filmului, peste precizia detaliului, adevărul costumelor sau puterea sugestivă a atmosferei? Reprezentația teatrală de la teatrul de vară «Union» este o realitate artistică de un humor şi de un relief cu totul remarcabile. Am avut mereu impresia unei îmbinări a fanteziei creatoare cu grija pentru adevăr şi detaliu. Regizorul nu s-a bizuit pe mulțimea ideilor şi bogăția invenției (...). El îmbină fericit îndrăzneala imaginației şi supunerea la obiect, viziunea generală a cadrului şi luarea aminte pentru accesoriu, grija pentru amănuntele semnificative, din a căror acumulare se desprinde exactitudinea descripției şi iradierea directă a vieții. *O noapte furtunoasă* e o bucată bogată în prelungiri, cu o structură polifonică, dozând şarja, poezia şi umorul, precizia

documentară cu fantezia, spiritul lui Caragiale gândit şi exprimat de o conştiinţă artistică actuală: totul înfăţişează un crâmpei de viaţă, de adevăr omenesc."

Pentru Jean Georgescu, Caragiale va rămâne un „orizont" permanent. „Regret că n-am făcut o «integrală Caragiale» – scria, peste ani, regizorul. Mai ales că aveam cu cine. O generaţie nemaipomenită de actori". Revin la punctul de plecare al acestui capitol: Jean Georgescu a simţit, în Caragiale, scenaristul. De aceea, un film precum *O noapte furtunoasă* pune mare preţ pe micile povestiri din „culisele" piesei. Condiţiile în care filmul a fost lucrat nu i-au permis regizorului să-şi materializeze toate intenţiile artistice. Războiul, pe de o parte, cu rigorile lui, stadiul tehnic al cinematografiei naţionale, pe de altă parte, au redus simţitor „zborul" imaginativ al cineastului. „Cel mai mult regret – spunea o dată regizorul – că n-am reuşit să fac o scenă cu Ziţa venind acasă în tramcar. Cum s-o fac în condiţiile drastice ale camuflajului? N-am avut parte niciodată să filmez un tramvai cu cai, deşi am vrut, dădea multă «culoare» de epocă." Sunt foarte de înţeles regretele cineastului: el a renunţat la secvenţe dragi care, neîndoielnic, ar fi conferit un plus de savoare naraţiunii. Cu toate renunţările, cu toate reticenţele criticii, *O noapte furtunoasă* a fost, şi va continua să fie, un „stâlp de boltă" al cinematografului românesc, cel mai important eveniment cinematografic al perioadei noastre de referinţă. Chiar dacă, pentru unii, faptul n-a fost evident la data premierei, timpul a aşezat lucrurile în matca lor firească, a şlefuit cristalul. încredinţându-l ca atare posterităţii.

TRANZIŢIA POSTBELICĂ

După cei „trei ani fatidici" de la filmul precedent, Jean Georgescu îşi întâmpină spectatorii cu o nouă comedie cinematografică, *Visul unei nopţi de iarnă* (o ecranizare a piesei cu titlu omonim de Tudor Muşatescu), a cărei premieră a avut loc în primăvara lui 1946. Să vezi şi să nu crezi ce scrie Jean Mihail (în „Filmul românesc de altădată", pag. 228): „Jean Georgescu dovedise, şi în această comedie modernă, aceeaşi capacitate de a crea o atmosferă autentică şi de a caracteriza tipuri vii, ca şi în comedia clasică *O noapte furtunoasă*. O deosebită siguranţă în convergenţa efectelor, o dozare echilibrată a scenelor comice şi a celor lirice, un montaj alert, dădeau filmului un ritm susţinut şi făceau din el o realizare foarte armonioasă, plină de poezie. În genuri deosebite, Jean Georgescu izbutise cu aceste filme două reuşite deopotrivă de valoroase." De necrezut, dar adevărat! Cu nici un an înainte, violenta campanie de presă orchestrată de periodicul cultural „Bis" îl numea pe Jean Georgescu „un gropar al filmului românesc" care „blochează" studioul O.N.C. cu o peliculă ce „nu se mai termină", atribuindu-i regizorului tot felul de păcate, imaginabile şi neimaginabile. De-ale vieţii valuri! Efectiv, *Visul unei nopţi de iarnă* a avut o poveste foarte zbuciumată, evocată chiar de regizor (în „Spovedania unui regizor", „Cinema", 16 martie 1946): „Am avut cu acest film atâtea greutăţi, încât astăzi când e gata sunt confuz. Am fost întrerupt puţin după începere, de bombardamente aeriene. Fuga, evacuează pelicula, costumele etc. Am reînceput peste un an. Din peliculă o parte s-a pierdut, alta s-a alterat. Multe din costume s-au pierdut, de asemenea. Caută şi fă altele la fel. Actorii s-au schimbat oarecum la figură şi la înfăţişare, eu am uitat şirul subiectului şi am pierdut linia conducătoare, tonalitatea vorbei etc. Multe, multe şi nenumărate au fost greutăţile acestui

film. Îndrăznesc să afirm că noi suntem nişte eroi şi nici un regizor sau actor străin n-ar fi putut face în condiţiile acestea un film. Se vede treaba că e ceva de capul nostru, dacă totuşi l-am dus la bun sfârşit."

„Societatea Cinematografică Româno-Italiană" (Cineromit) se înfiinţase în ianuarie 1943. Cum am mai spus-o, Ion Cantacuzino relatează amănunţit, în volumul său de memorii „Întâlniri cu cinematograful", „lunga poveste a întemeierii" acestei societăţi mixte. Scopurile societăţii vizau turnarea unor filme româneşti în coparticipare cu case producătoare străine, precum şi construirea cu capital mixt a unor studiouri şi săli de cinema. Evenimentele social-politice şi cursul războiului aveau să perturbe însă, proiectele preliminare ale societăţii, singurele înfăptuiri concrete rămânând filmul pierdut al lui Ion Sava *Escadrila albă* (despre care am vorbit altundeva) şi *Visul unei nopţi de iarnă* de Jean Georgescu (ecranizarea unei piese de Tudor Muşatescu). Tocmai când acest din urmă film intrase în pregătiri (în octombrie 1943), hitlerişţii au ocupat nordul Italiei, eveniment care a dus la ruperea legăturilor cu Roma; „Cineromit"-ul, în aceste condiţii, a fost nevoit să renunţe la echipamentul cinematografic preconizat; micul studio al O.N.C., care găzduise chiristigeria lui Jupân Dumitrache, revine în actualitate. Început la 14 februarie 1944, filmul va fi din nou întrerupt, după nici două luni, când bombardamentele neaşteptate ale aviaţiei anglo-americane, din 4 aprilie, au dezorganizat complet viaţa Capitalei. După evacuare, după armistiţiul din august '44, a început, practic, o perioadă teribil de incertă (cum sunt toate „tranziţiile"), nu numai pentru cinematografie ci pentru toate sferele vieţii social-politice şi culturale. Abia către sfârşitul primăverii lui 1945 (graţie unui credit obţinut cu greu), *Visul unei nopţi de iarnă* s-a urnit din nou. Melodramă sentimentală, nu lipsită de umor şi lirism, filmul – a cărui turnare s-a încheiat prin septembrie – derulează povestea unei vânzătoare dintr-un magazin de bijuterii, îndrăgostită în taină de un scriitor în vogă, cu care are şansa să se întâlnească şi apoi să se căsătorească (după spulberarea unor *mal-entendu*-uri). Scenariul – scris de Jean Georgescu – preia tonul „muşatismelor" din piesa omonimă (creată pe scenă de George Vraca şi Leny Caler, şi, peste ani, la televiziune, de Florin Piersic şi Rodica Mandache), încercând totodată o „cinematografizare" a intrigii, în special prin diversificarea locurilor „de joc" – limitate în piesă la două interioare –, filmul pătrunzând în magazinul de bijuterii „Mon bijou", flanând pe străduţa din faţa lui, ajungând într-un cabaret în care se serbează Revelionul. La baza distribuţiei au stat absolvente ale şcolii de cinematografie condusă de Jean Georgescu şi D.I. Suchianu, printre care şi interpreta principalului rol feminin, Ana Colda (Maria). Alături de ea, în distribuţie, Maria Filotti (Natalia, mama ei), Mişu Fotino (Gogu, tatăl ei), G. Demetru (scriitorul Alex. Manea), Radu Beligan (Milică Dumitrescu), Sanda Simona (Elvira), Doina Florentina (Tanţa, sora Mariei), N. Motoc (Bebe Cristian), Dem. Psata (patronul magazinului „Mon bijou"), Vasiliu-Falti (un sergent de stradă), Gogu Niculescu (un comisar de poliţie), Gherase Dendrino (Manole, feciorul scriitorului), Carmen Emel, Puica Grădinaru, Rodica Teodorescu (vânzătoare la „Mon bijou"), Adina Pănoiu (o invitată la Revelion). Regizorul a recurs şi la colaboratorii din filmul anterior: operatorul Gerard Perrin, asistentul de imagine Ion Cosma, scenograful Ştefan Norris, inginerii de sunet Anton Bielusici, Victor

Cantuniari, George Mărăi, monteuza Lucia Anton (ghidată de regizor), directorul de producție Ion Cantacuzino, asistentul de regie Ion Marinescu; doar compozitorul a fost altul: Nicolae Kirculescu. Premiera, cum spuneam, a avut loc în primăvara lui 1946, în 2 martie, la cinematograful „Excelsior" – renovat, după avariile grave suferite în timpul bombardamentelor germane din 24-26 august 1944 –, şi, simultan, la „Luxor". Critica, favorabilă în ansamblu, a fost, totuşi, „împărțită": Lazăr Cassvan a vorbit despre o „realizare remarcabilă ca tehnică – evident pentru posibilitățile noastre – şi meritorie ca valoare artistică", despre „mai mult decât un pas înainte pe tărâmul filmului românesc" („Cinema", 16-31 martie 1946); Virgil Stoenescu – exprimându-şi rezerve serioase – pleacă de la premisa că „e păcat de banii şi de nervii noştri, când rezultatele sunt mediocre" („Cortina", 8 martie 1946); Robert Moisescu (în săptămânalul „Bis", care... încetează campania împotriva regizorului) trage o concluzie împăciuitoristă: „Cu subtitluri şi cu actori străini desigur că *Visul unei nopți de iarnă* ar fi fost un film de serie mediocru. Dar fiindcă este un film românesc, cu actori şi tehnicieni indigeni şi comparându-l cu producțiile din trecut, putem afirma că *Visul unei nopți de iarnă* e cea mai onorabilă încercare din câte s-au făcut la noi" (10 martie 1946). Încă o dată, iată, obsesia „primului film românesc", despre care vorbea la un moment dat şi Mircea Şeptilici, despre care am văzut că s-a vorbit la fiecare „nou început" (şi au fost atâtea!) al cinematografiei naționale. Filmul românesc, oricum, în acei ani de tranziție – încă nu se ştia prea bine spre ce, dar a fost mult mai rău după ce s-a ştiut! –, încheia o etapă. Se poate considera că *Visul unei nopți de iarnă,* ultimul film turnat de Jean Georgescu în „epoca veche", a fost, din punct de vedere profesional, un film reprezentativ pentru posibilitățile reale ale filmului românesc (şi ale celui mai temeinic regizor de care dispunea ecranul național la mijlocul deceniului al cincilea): dintr-o comedie sentimentală, „de cameră" şi, ca factură – cum s-a zis –, „mitteleuropeană", regizorul a făcut un film ataşant, plăcut, aerisit, alert. Celelalte tentative cinematografice din epocă au fost mult mai indecise din punct de vedere artistic.

Două filme l-au preocupat – în prima jumătate a deceniului al cincilea – şi pe Marin Iorda (un cineast pe care îl voi privi, mereu, cu o undă de subiectivism, nu de alta, dar păstrez, peste decenii, cum am mai spus-o în acest volum, înrămată, o caricatură a sa, făcută, atunci, la începutul anilor '40, tatălui meu, doctorul Nicolae Căliman din Braşov, decenii la rând preşedintele „despărțământului" braşovean al societății culturale „Astra" şi, vreme de câțiva ani, atunci, vicepreşedinte local al Partidului Național Țărănesc). Încă din 1941, la propunerea operatorului Eftimie Vasilescu şi a fotografului ploieştean – devenit producător – Constantin Boboc, Marin Iorda încearcă să realizeze un film de aventuri (al cărui scenariu, se pare, a fost scris într-o noapte de Victor Ion Popa): *Focuri sub zăpadă.* Se păstrează şi azi, la Arhiva Națională de Filme, o copie de lucru a peliculei – 10 acte –, dar filmul, în care apăreau Romald Bulfinschi, Irina Răchițeanu, Constantin Bărbulescu, Cezar Rovințescu, Gheorghe Damian, Lică Rădulescu, Ştefan Iordănescu, Valentin Gustav, Dan Demetrescu, Aurel Rogalski, Călin Botnărescu, Victor Antonescu, a rămas în istoria proiectelor nefinalizate din cinematografia noastră. Nici cea de a doua tentativă – pornită la îndemnurile aceluiaşi producător, Constantin Boboc (sprijinit de operatorul Eftimie

Vasilescu) – n-a fost mai norocoasă. Scenariul pornea de la piesa „Ocheşel şi Bălăior” (o dramatizare a povestirii „Drumurile vieții” din volumul „Poveştile unchiului meu” de Marin Iorda) şi aparținea regizorului. Marin Iorda a început turnarea în vara anului 1945, a filmat câteva săptămâni în Grădina Botanică, Parcul Libertății, Grădina Cişmigiu, Parcul Ioanid, Grădina Icoanei, Parcul Herăstrău, Pădurea Băneasa, Pădurea Andronache, satul Pantelimon, satul Afumați, dar – ajuns în faza de sonorizare – filmul a fost abandonat (din pricina unui conflict financiar intervenit între cei doi promotori ai filmului, Constantin Bondoc şi Eftimie Vasilescu). Apăreau, în acest basm cinematografic despre care aflăm amănunte într-o dactilogramă a autorului aflată la A.N.F. („Câte ceva despre activitatea mea cinematografică”, 1966) – Tony Zaharian (Ocheşel şi Bălăior adolescenți), Ioan Posea (bunicul), Mircea Lupu (Ocheşel copil), Samy Wassman (Bălăior copil), Gheorghe Gâmă (primul pitic), I. Păsculescu (al doilea pitic), Petre Gheorghe (al treilea pitic), D. Dragnea (Baba Cloanța), Mihai Popescu (Busuioc), Băsceanu (Pătlăgică), Covaliu (un sfetnic), Arpad (alt sfetnic), Dody Caian (Zâna) ş.a.

Printre filmele... terminate ale „tranziției postbelice” s-a numărat *Furtul de la Arizona* de Mircea Botez (care este şi co-scenarist, împreună cu Jean Georgescu). Filmul – care a avut premiera la cinematograful „Scala” în 10 august 1946 – nu s-a păstrat, dar, dintr-o revistă a epocii („Spectator”, 16 septembrie 1945) aflăm că este vorba despre o intrigă cu qui-pro-quo-uri, bazată pe confuzia dintre un spărgător de clasă internațională *(„à la manière d’Arsène Lupin*”) şi un avocat onest şi naiv, acțiunea petrecându-se în lumea localurilor de noapte (un titlu „de lucru” al peliculei fiind chiar *O seară la cabaret).* Practic, era vorba despre o farsă polițisto-muzicală, dezlegarea misterelor revenindu-i detectivului Cenuşe şi asistentului său lanot. Jucau în film Al Giovanni (detectivul Cenuşe), Costin Dodu (avocatul şi spărgătorul), Zephi Alşec (agentul lanot), Grazziela Rădulescu, Letiția Laurența, Virginia Weber, Liliana Blaga, Ovid Teodorescu. Numerele de cabaret ale acestei producții „Balkan-Film” Bucureşti s-au filmat la Budapesta.

Lansat cu sloganuri publicitare sonore (de tipul „un film românesc cu 1001 de surprize!”), *Furtul de la Arizona* n-a lăsat decât urme slabe, nedozabile, în presa vremii. Din acelaşi an datează scurtmetrajul *Floarea reginei* de Paul Călinescu, prezentat la Festivalul de la Cannes, împreună cu documentarul lui Jean Mihail *Rapsodie rustică.* Ziarele vremii acordă atenție îndeosebi acestui din urmă film, neglijând pelicula lui Paul Călinescu pe care – greşit – o încadrează în genul documentar. Este vorba, totuşi, de o ficțiune, prin care autorul transpune în imagini legenda florii de colț. Un voinic se îndrăgosteşte de Alba, fata cea frumoasă a Babei Cloanța, şi o răpeşte. Urmăriți, cei doi ajung la un castel, unde Alba este acuzată de vrăjitorie. Voinicul îşi continuă singur drumul, urmărit de Baba Cloanța, dar este prefăcut în stâncă de mama fetei, în timp ce Alba moare şi se transformă într-o floare de colț. Filmul a fost produs de O.N.C. Câteva nume de pe generic ne rețin atenția în mod special. Regizor şi scenarist, aşadar, este Paul Călinescu, care a preluat o poveste de Carmen Sylva; viitorul regizor Ion Bostan apare în postura de director de producție şi asistent de regie; operatori sunt Wilfried Ott şi Ovidiu Gologan, compozitorul Paul Constantinescu a semnat muzica, iar Anton Bielusici – sunetul. În roluri: Ileana Niculescu (Alba), Traian Vrajbă (voinicul), Ioana Călinescu (Baba

Cloanța). Din acelaşi an – un an, iată, prolific, în ciuda perioadei de tranziție! – datează şi lungmetrajul *Pădurea îndrăgostiților* de Cornel Dumitrescu (o producție „Doina-Film", director de producție fiind un alt tânăr, şi el îndrăgostit de filmul românesc, Dumitru Rădulescu, asistent de regie totodată şi co-scenarist, alături de regizor). O copie a filmului s-a păstrat, putem rezuma astfel subiectul povestirii cinematografice: doi tineri, Maria – fata unei văduve bogate – şi studentul în ştiințe Mircea se cunosc (aşa, ca din întâmplare) şi se plac; băiatul îşi ia doctoratul şi, printr-o stratagemă specială, deşi familia fetei nu era dispusă la astfel de concesii, cei doi sărbătoresc evenimentul printr-o excursie afară din oraş, la pădure; rătăciți în pădure, eroii rămân singuri, cu visele lor; liniştea le este tulburată de apariția eternului Mitică, un „filosof" – pe care viața şi nevasta l-au decis să-şi ia lumea în cap –, însoțit de câteva sticle; printr-un joc al dragostei şi al întâmplării, conflictul dintre tineri şi familiile lor se rezolvă şi toate se sfârşesc cu bine. Critica a primit binişor noua premieră românească (găzduită de cinematograful „Excelsior", la 29 septembrie 1946), cronicile din „Jurnalul de dimineață", „Femeia şi căminul" au fost chiar foarte laudative, dar n-au lipsit ironiile şi persiflările. Pentru regizorul Cornel Dumitrescu a fost un pas înainte față de încercarea cinematografică din 1939. Distribuția, în general, s-a bucurat de aprecieri pozitive: Eugenia Bădulescu (Marina), Magda Crețoiu (Elvira, mama ei), Eliza Petrăchescu (Silvia, guvernanta Marinei), Marcel Enescu (Pierre, coaforul Elvirei), George Manu (Mircea, fiul lui), Gh. Oprişan (Mitică), Nae Secăreanu (o fantomă *în* pădure), Ion Stoenescu (grădinarul), Astra Sacmari (prietena Marinei), Felicia Dimitrievici (fata din casă), Paul Nestorescu.

Din anul 1947 datează şi două încercări (nefinalizate) ale lui Traian Popescu-Tracipone: *Fata de pe Olt* şi *Năzbâtiile lui Haplea,* două metraje medii din care se păstrează, *în* Arhiva Națională de Filme, fragmente, deşi nici unul n-a fost prezentat pe ecrane în epocă. Primul film urma să aibă premiera prin luna august 1947. Autorul – în memoriile *sale,* „Amintiri despre film şi eroi" –, după ce invocă varii motive ale amânării premierei *(erau* zilele stabilizării monetare, poate că acesta a fost motivul principal), consideră că prezentarea filmului era socotită inoportună „pentru că frumusețea peisajelor şi dansurilor *în* culori crea un antagonism supărător cu filmul *România* (documentar sovietic de lung-metraj realizat în 1947 de V. Beliaev, cu comentariu de Harry Brauner), în care eram prezentați, ca țară învinsă, în imagini sumbre". Ion, un tânăr țăran de pe valea Oltului, o iubeşte pe Măriuca, o fată cu zestre, dar mama fetei nu agreează ideea unui ginere sărac. Tânărul pleacă în armată, unde are prilejul unor adevărate acte de bravură: aflând că un pod, peste care urma să treacă trenul în care era regimentul său, este şubrezit de ape, Ion reuşeşte să oprească garnitura în ultima clipă, după o evoluție polisportivă (alergare, înot, călărie). Este decorat în fața regimentului, iar Măriuca, iubita lui – care, între timp, se consola citind „Glasul armatei" – primeşte acordul mamei de a-l urma pe erou. Finalul este o horă campestră. Cam aceasta e acțiunea, interpretată de Mary Theodorescu (Măriuca), Dinu Gherasim (Ion), Dana Mărculescu, E. Theodorescu, Şt. Constantinescu, Cornel Elefterescu, Mircea Frangopol. Pe generic, un alt nume care reține atenția: Nell Cobar (coscenarist şi director artistic). Traian Popescu-Tracipone n-a dus până la capăt nici cel de al doilea

proiect în care-şi propunea să urmărească rivalitatea amoroasă dintre boierul Dobitocescu şi argatul său, Haplea, obiectul disputei fiind blonda domnişoară Firfiriță. Au filmat, în *Năzbâtiile lui Haplea,* Willy Regan (Haplea), Mary Theodorescu (domnişoara Firfiriță), Rico Squarciafico şi Victor Cosachievici. Filmul fără noroc (filmat între septembrie 1947 şi martie 1948, produs de Bronky Lucovici şi întrerupt – după cum susține autorul – din pricina unui cenzor) încheia nu numai o serie de „filme fără noroc" ci o întreagă etapă din istoria filmului românesc. Nebuloasa viitorului – care se declara, la acea oră, luminos – avea să dureze câteva decenii....

ANIMAȚIA, ÎN FAZĂ ARTIZANALĂ

După promițătoarele debuturi ale lui Aurel Petrescu şi Marin Iorda din anii '20 – despre care am vorbit la timpul cuvenit –, filmul de animație românesc, rămas în fază artizanală, s-a regăsit cu greu în anii '30 – '40. Reprezentat prin câteva încercări timide şi întâmplătoare, produse în cadrul cooperativei „Filmul românesc" sau de „Oficiul Național Cinematografic", genul nu numai că n-a progresat în această perioadă, dar a înregistrat un regres evident. Cei doi deschizători de drum s-au regăsit cu greu pe sine şi n-au mai găsit drumul spre film, din pricini diverse, ratând o carieră ascendentă, deşi toate premisele anunțau biografii artistice originale, solide şi consistente. Între *Haplea* de la sfârşitul deceniului al treilea şi *Scurta istorie* de la mijlocul deceniului al şaselea, vreme de trei decenii, filmul de animație românesc s-a aflat în reflux, într-un recul a cărui explicație are o singură, aleatorie, „circumstanță atenuantă": anii de război. Perioada respectivă – foarte săracă din punct de vedere al producției cinematografice – are, totuşi, o importanță aparte în istoria celei de a opta arte: în acei ani s-a produs, practic, joncțiunea – joncțiunea „directă", joncțiunea „indirectă" – între generațiile de animatori care au creat şi consolidat genul în România.

Albumul de fotograme aflat în custodia Arhivei Naționale de Filme – pe care astăzi îl răsfoim cu emoție –, prin numeroasele „capete de plan" ale lui Aurel Petrescu, vorbeşte explicit despre prolificitatea acestui înzestrat artist, care punea – în 1920, cum am văzut – „borna zero" a animației româneşti, vorbeşte explicit despre eclectismul realizatorului (datorat, neîndoios, influenței unor maeştri ai animației mondiale ca Max Fleischer sau Pat Sullivan). Activ şi iscoditor în anii '20, Aurel Petrescu a pierdut „trenul" animației după introducerea sonorului (când, în paranteză fie spus, şi după cum am văzut, a cochetat cu filmul jucat): o singură tentativă – aceea din 1946 – a lăsat urme în producția de gen. Pornind de la povestirea lui Ion Creangă, Aurel Petrescu şi-a propus, atunci, ecranizarea *Caprei cu trei iezi.* Era un proiect mai vechi, pentru care abia în 1946 autorul a găsit surse de finanțare (la O.N.C.), insuficiente, însă, pentru ca filmul să fie finalizat. În colecția Arhivei Naționale de Filme se păstrează un fragment (de 45 m) din acest film neterminat, câteva secvențe disparate: ieşirea caprei din casă, jocul iezilor, „prietenia" casei cu un... copac etc. Probabil că ideea acestui film i-a venit lui Aurel Petrescu după ce – în 1942 – a ilustrat volumul „Capra cu trei iezi" de Ion Creangă apărut la editura bucureşteană „Gorjan". Cert este că întemeietorul animației româneşti atât a mai încercat să facă în anii '30-'40. La doi ani după acest filmuleț „de adio", înceta din viață: avea numai 51 de ani (neîmpliniți), se afla în pragul unui – posibil – alt început.

Deşi Marin Iorda a abordat – ca şi Aurel Petrescu – toată gama oferită de invenţia fraţilor Lumière şi de căutările specifice ale lui Emile Cohl (abordând, pe lângă filmul animat, regia de film jucat – după *Aşa e viaţa, Focuri sub zăpadă* în 1941 şi *Cetatea fermecată* în 1945 –, imaginea şi actoria – în *Haplea*), productivitatea sa a fost mai redusă în anii ’20. Poate şi pentru că resursele sale materiale erau inferioare: el era fiul unui factor poştal, în timp ce tatăl lui Aurel Petrescu deţinea un magazin de băcănie şi coloniale în Piaţa Buzeşti. La desenul animat, Marin Iorda nu va reveni, în perioada noastră de referinţă, decât cu totul şi cu totul sporadic, în 1936 de pildă, când realizează o serie de desene pentru filmul sociologic *Locuinţa ţărănească în România,* al echipei profesorului Dimitrie Gusti. Desfăşurând, în continuare, o susţinută activitate de grafician în presa vremii, extinzându-şi preocupările către literatura pentru copii (*Meşterul strică,* 1937), abordând proza satirică (*Funeralii naţionale,* 1937), filmul cu actori, regia de teatru (stabilindu-se în această zonă, va conduce Teatral „Muncă şi lumină”, teatrele din Iaşi şi Craiova), autorul se va îndepărta tot mai mult de una dintre „iubirile” sale dintâi. Pentru Marin Iorda, animaţia va rămâne marca unei vocaţii pe care n-a ştiut – n-a putut, n-a fost lăsat – s-o urmeze consecvent şi până la capăt.

Între timp, însă, către sfârşitul anilor ’30 (cu un deceniu înaintea debutului său „oficial”) intra în lumea animaţiei, la numai 16 ani, cel care va scrie noua „scurtă istorie” a artei a opta, Ion Popescu Gopo. Într-o „Scurtă istorie autobiografică” („Cinema”, nr. 8/1973), Gopo rememora debutul său din 1939, filmuleţul *Lobodă* produs de „firma numită „Popescu şi fiii”, un scurtmetraj de 14 (sau 4?) m. – informaţiile sunt contradictorii – care nu s-a păstrat, dar... a existat. „Desenele – spune Gopo – le pregătisem acasă, cu tatăl meu. Masa de filmare era un vechi tocător de varză, pe care am bătut două cuie retezate la capăt. De la un doctor am căpătat vechi clişee de radiografie pe care le-am spălat cu apă caldă şi săpun, le-am făcut câte două găuri ca să se potrivească cu cele două cuie retezate de pe tocător şi le-am desenat cu tuş colorat şi guaşe. Filmul l-am tras într-o noapte, când am rămas după filmări. Eram tot transpirat şi mânjit încă pe faţă cu fardul de figurant.” Scena se petrecea în studiourile „Ciro-Film”, Gopo – repet – avea 16 ani şi juca un rol în filmul lui Ion Şahighian *O noapte de pomină* (despre care am vorbit): ajutat de personalul de acolo, valorificând cunoştinţele tehnice dobândite, junele Ion Popescu (de la „Popescu şi fiii”) realiza primii săi metri de film desenat. Factura artizanală a peliculei era nedisimulată. Din relatările autorului, scurta sa încercare avea alura unui basm: „Lobodă, eroul – aşa îl poreclisem – mergea, trăia, unii spuneau chiar că respiră. Lobodă se ducea la fântână cu ulciorul, după apă vie şi apă moartă...” La maturitate, Gopo îşi amintea: „Filmuleţul a ieşit bine şi lumea era încântată.” Cu toate acestea, după cum se pare, el n-a avut parte decât de proiecţii particulare, ad-hoc. „L-am văzut de sute de ori, îl arătam tuturor pentru a găsi pe cineva care să pună bani, să facem un film complet, cu subiect, cu sunet. N-am găsit un ban pentru a face filmul.” Dar Gopo se născuse, preluase ştafeta de la înaintaşii săi...

Practic, în perioada la care ne referim n-au existat – decât foarte puţine – alte tentative de desen animat. În 1939, de pildă, subsecretarul de Stat al Propagandei (Eugen Titeanu) hotărăşte – „cu termen de urgenţă” – realizarea

unui film privind problema minorităților în România. Pe data de 23 mai 1939, pictorul Dem Demetrescu se oferă să realizeze acest „desen care va avea o lungime de circa 100 m şi va cuprinde o succesiune de scene, din care să reiasă raporturile proporționale dintre minoritari şi români”, baza de pornire fiind atlasul etnografic „România” (editat de Direcția Presei şi Propagandei). După mai mult de un an-de zile, la 1 august 1940, Dem Demctrescu anunță realizarea a 296 m. utili, filmul se va numi *România etnografică (1939-1940).* În colecția A.N.F. există o copie brută a filmului, în lungime de 294 m., un act. Autorului i se va cere executarea a încă 40 m. (prezentarea hărții României în hotarele din acel timp); deşi Dem Demetrescu acceptă această cerință, el nu o va realiza. Negativul filmului a fost distrus în incendiul din 2 decembrie 1940, s-a salvat, cum spuneam, doar o „copie de lucru”. Se păstrează, la Arhiva Națională, încă un desen animat din epocă (datat 1946), *Pățania lui Ion* (grafica: Jean Moraru), un scurtmetraj – tot de un act – cu subtitlul „Poveste tristă, dar adevărată”. Filmul are o evidentă intenție propagandistică, „calul său de bătaie” fiind alegerile din anii ’30. Amăgit de promisiunile preelectorale ale boierului, Ion îl votează. După alegeri – în timp ce la Parlament senatorii dorm în fotolii –, Ion merge la boier să-şi ceară drepturile, dar este dat fără ezitare afară. Concluzia sentențioasă a peliculei, în ton cu perioada electorală a anului 1946, este... „Votați soarele!”...

DOCUMENTARUL, PE VALURILE VREMII

Despre câțiva documentarişti şi documentarele lor am vorbit... În anii la care ne referim, au fost mulți alți autori de „actualități” şi filme documentare de luat în considerație. Încă din anul 1927, cum am văzut, câțiva operatori au înregistrat pe peliculă un eveniment de epocă: *Funeraliile M.S. Regelui Ferdinand I.* Autorii acestor imagini-document erau Nicolae Barbelian, Tudor Posmantir, I. Bertok, Aurel Petrescu, E. Vasilescu, C. Ivanovici, V. Gociu: ei au filmat în zilele de 21-24 iulie 1927, la Sinaia, Bucureşti şi Curtea de Argeş. În acelaşi an, operatorii Nicolae Barbelian, I. Bertok, Aurel Petrescu, E. Vasilescu, C. Ivanovici, V. Gociu au filmat *Funeraliile lui I.I.C. Brătianu,* în ziua de 27 noiembrie 1927, la Bucureşti şi la Florica, filmul fiind prezentat, concomitent, în opt cinematografe bucureştene, începând din 29 noiembrie 1927, deci la două zile după înmormântare. În afara filmelor datorate unor regizori precum Paul Călinescu, Jean Georgescu, Jean Mihail sau „elevilor” şcolii de sociologie, filmul documentar a fost foarte activ în anjj 1930-1948 (inclusiv, aşadar, în perioada de tranziție postbelică). Vom reține, aici, doar câteva titluri, procedând selectiv, fireşte.

Încă din anul 1929, câteva filme – cu titlul „comun” *Serbările Unirii* –, de lung şi mediu metraj, au marcat momentul jubiliar (zece ani de la Unirea din 1918): unul dintre aceste filme, un reportaj de mari dimensiuni semnat de Iosif Bertok şi Ludovic Iosvai, a fost filmat între 10 şi 20 mai 1929 în principalele oraşe din țară, înregistrând pe peliculă sosirea la Jimbolia a românilor din America, serbarea drapelului la Cotroceni, serbările de la Mărăşti şi de la Alba Iulia. La Cluj, tot în 1929, filmat – probabil – de Istvan Miskowsky, s-a realizat un documentar de scurtmetraj *Simion Barnuțiu.* Din acelaşi an datează scurtmetrajul *Vila MS Regina Maria cu splendidele grădini regale din Balcic* (un film prezentat în premieră la cinematograful bucureştean „Regal” în 5 octombrie 1929). Vasile Gociu, cu operatori străini (nenominalizați) realizează în 1930, la „Soremar-Film”, *Călătoria reginei*

Maria şi a principesei Ileana în Orient, un scurtmetraj filmat în Egipt, Siria şi Palestina – în prima parte a anului 1930 –, prezentat în „spectacol închis" la Palatul Regal în 1 mai 1930 şi, în spectacol de gală, la Teatrul Național în 7 mai 1930. Tot din 1930 datează un documentar ştiințific, *Cancerul,* realizat de doctorul Aurel Babeş (în colaborare cu profesorii Dimitrie Gerota, Constantin Daniel, Ştefan Nicolau şi Ion Jovin). Foarte activi în acea perioadă, Kurt Kaufmann şi Ulrich K.T. Schultz (de obicei sub auspiciile „Ufa" Berlin) au realizat o serie de documentare turistice, unele păstrate, precum *Căutători de aur în România, Despre ibişi şi bâtlani, Hoțul în împărăția păsărilor, În codrii Carpaților, Lemnul dansează, O vânătoare de urşi în Carpați, Ultimii pelicani din Deltă.* Printre consilierii acestor filme întâlnim constant două nume: Alexandru Bădăuță şi Ilarie Voronca. În anul 1930 filmează şi Vasile Gociu, pentru „Soremar-Film", documentarul *Mărăşti,* care consemnează pe peliculă serbările organizate la 12 septembrie 1930 în cinstea mareşalului Averescu. Tot atunci se realizează scurtmetrajul *O excursie în Munții Bucegi* de Emanoil Bucuța (operator fiind, probabil, Tudor Posmantir). Acelaşi regizor face un film, *Recensământul* (despre recensământul populației din 29 decembrie 1930, cu filmări în satul Cotmeana şi în Bucureşti), operatorul Iosif Bertok execută o comandă publicitară, *Societatea Principele Mircea,* Sandu Eliad face un film despre *Frumusețile şi pitorescul urbanistic bucureştean,* fără a sări peste „mahalalele şi gropile Bucureştiului", după cum se înțelege din felurite surse memorialistice. Din aceeaşi perioadă datează filme precum *România Mare în 35 de minute* (cu imagini de Iosif Bertok), „*Universul" – cum se face un ziar* de Tudor Posmantir (tot atunci Jean Mihail face un film publicitar despre „Adevărul"), la Sibiu, Gustav Wagner („Guwag-Film") editează câteva documentare turistice pe 16 mm – *De la Urlea la Negoi* şi *O excursie pe schiuri la Bâlea –,* iar în 1932, când se împlineau două decenii de la introducerea tramvaielor în Bucureşti, apare documentarul publicitar *Societatea tramvaielor Bucureşti (STB).*

Extrag şi alte titluri din „catalogul" documentarelor realizate în anii 1933-1934: *Semicentenarul Castelului Peleş* (operator: Tudor Posmantir), *De la lanul de orz, la paharul de bere* de Gheorghe Alimănişteanu, *Eforie 1934* de Paul Călinescu (filmări în tabăra studenților), *Jocuri din Suceag* de Jean Mihail, *România* de George G. Popovici (un film produs de „R.K.O.-Radio Picture" şi „Corporația Van Beuren" din Statele Unite ale Americii, cu premiera new-yorkeză în aprilie 1935), *Târgul de fete de pe muntele Găina* de Ionel Veştea (cu imagini de Iosif Bertok). Continuă să se realizeze, în anul 1935, filme şi la Cluj, cei mai activi autori fiind regizorul Eugen Janovics şi operatorul Istvan Miskowsky; printre scurtmetrajele din epocă sunt: *Abrud, Roşia montană, Câmpeni, Baia Mare (I–III), Călățele (I–VI), Ciangăii din Bucovina, Clujul, Costeşti, Densuş, Sarmizegetusa, Hunedoara (I-IV), Dej şi mănăstirea, Deva, Orăştie (I-II), Filmul județului Bihor, Hram la Şumuleu, Industria sârmei Brăila, Locuri din Ardeal, Mineritul sării la Uioara, Obiceiuri populare din Transilvania, Oradea, Trei episcopi la Rimetea, Turda şi Cheile Turzii, Vatra Dornei şi împrejurimile...* În 1936 se fac filme şi la Timişoara: printre ele *Moara Prohasca, Muntele Mic, O zi în Caransebeş, Poiana Mărului, Societatea tramvaielor Timişoara* de Cornel Mikloşi. Din anul 1937 datează o coproducție O.N.T. Bucureşti – „Pathé-Journal" Paris, *Bucovina, țara*

mănăstirilor, semnată R.A. Alexandre, Aimée Gorce, M.V. Puşcariu (acesta din urmă fiind şi autorul comentariului): filmările au avut loc la Moldovița, Voroneț, Suceava, Dragomirna, Putna, Sucevița, Gura Humorului, Câmpulung Moldovenesc, Cernăuți. Aceiaşi autori se află pe genericul filmului *Petrolul românesc,* filmat în vara anului 1937 pe Valea Prahovei, la Moreni, Ciufu, Țurcani, Bucureşti, Brazi, Mogoşoaia şi Constanța, iar M.V. Puşcariu este coscenarist şi la documentarul *Transilvania* – cu aceiaşi producători –, filmat, în aceeaşi perioadă, la Alba-Iulia, în Țara Haţegului, în zona Sebeş-Sibiu (la Poiana, Tilişca şi Răşinari). Printre realizatorii acelor ani se numără şi ing. Nicolae Bratu (*Vacanța pe litoralul Mării Negre,* documentarul tehnic *Construcția liniei C.F. Ilva Mică-Vatra Dornei* etc.), I.N. Ciolan *(Un fragment din viața cooperatistă a Sibiului),* Vasile Gociu *(Culesul viilor şi vinifîcarea în țară),* Tudor Posmantir *(Cultura şi industrializarea tutunului).* Din 1939 datează documentarul cinegetic şi etnografic – cu elemente de ficțiune – *Lupii din Muntele Surul şi Nunta în sat* produs de „Cineromfilm" Bucureşti şi „Bavaria-Film" Münchcn, în regia lui Joup Rübner, cu filmări la Sebeşul de sus şi Tălmăcel (județul Sibiu); aceluiaşi autor i se datorează şi documentarul turistic – de asemenea cu elemente de ficțiune – *Viața pescarilor din Vâlcov* (cunoscut şi sub titlul *Printre pescarii de la gurile Dunării),* cu Angela Popescu, interpretă şi în filmul anterior. Tot în aceeaşi perioadă, Wilfried Ott –. ca regizor şi operator – a realizat documentarul industrialo-publicitar *Prima fabrică română de anvelope Banloc-Goodrich SA.* La Budapesta, după Dictatul de la Viena, în regia lui Pal Tibor s-a produs un documentar turistic cu caracter propagandistic, *Simfonia Ardealului,* în care sunt înfățişate oraşele transilvane ocupate şi diferite obiective turistice (Valea Mureşului, Lacul Roşu, Borsec, Tuşnad, Cheile Bicazului, Lacul Sfânta Ana etc.), iar în regia lui Kato Gyula un documentar istoric de propagandă, *Transilvania istorică,* cu accentul pus pe monumentele din oraşele ocupate, „martore ale istoriei glorioase a Ungariei". Din 1941 datează scurtmetrajul *Castelul Peleş* de Ion I. Cantacuzino (scenariul şi regia), un documentar cultural în care sunt aduse în prim-plan arhitectura, decorația interioară a castelului, precum şi colecțiile Peleşului. Alături de alți regizori, activi la începutul anilor '40 – T.R. Popescu *(Cocoşul de munte),* Witold Klimowicz *(Creşterea vitelor, Plante industriale, Plante uleioase* etc.), Amedée Morrin *(Împrumutul reîntregirii),* Constantin Panțu *(Căderea Sevastopolului)* –, şi alături de cineaşti ca Paul Călinescu, Jean Georgescu, Jean Mihail – despre ale căror documentare din această perioadă vorbim în altă parte –, Ion I. Cantacuzino continuă să gireze filme *(Datini de Crăciun,* 1942); lui i se datorează, printre altele, şi filmul *Noi (Evoluția şi misiunea poporului român: Din cartea vieții neamului românesc).* Pentru acest film – cum se vede din titlu – emblematic, în toamna anului 1941 s-a filmat în zeci de localități din țară: la Florica, Horez, Curtea de Argeş, Cozia, Turnu-Severin, Mehadia, Sarmizegetusa, Densuş, Hunedoara, Orăştie, Costeşti, Deva, Herculane, Strei-Sângiorgiu, Râbița-Hunedoara, Brad, Țebea, Alba-Iulia, Turda, Blaj, Chişinău, Tighina, Cetatea Albă, Orhei, Soroca, Hotin, Cernăuți, Suceava, Rădăuți, Vicovul de Sus, Putna, Arbore, Humor, Dragomirna, Sucevița, Voroneț. Filmul prelua şi imagini de filmotecă (din pelicule precum *Bucovina, Bucureşti, Colțuri din România, Transilvania, Castelul Peleş).* Ca autor al scenariului, genericul menționează numele lui

Mihai Antonescu, Ministrul Propagandei din acea perioadă, dar, după cum reiese din documentele Oficiului Național Cinematografic, în ciuda contribuției active a acestuia la realizarea filmului – îndrumări verbale şi scrise, adnotări etc. –, rolul său a fost de „supervizor" şi de finalizator al comentariului. În amintirile sale (din „Întâlniri cu cinematograful"), Ion I. Cantacuzino notează: „Scenariul a fost întocmit după indicațiile personale ale lui M. Antonescu care a adnotat textul cu mâna sa şi a dictat un proiect de comentariu ca ghid pentru modificările scenariului". La Arhiva Națională de Filme se păstrează un proiect de scenariu – din 9 octombrie 1941 – întocmit de Ion I. Cantacuzino (la 10 noiembrie 1941) pentru aprobarea definitivă. Filmul a avut premiera bucureşteană la 20 ianuarie 1943, dar fusese prezentat în prealabil – în 14 septembrie 1942 – la Festivalul de la Veneția, unde a obținut una dintre „medaliile pentru film cultural" atribuite de juriul Mostrei. Tot din 1942 datează şi filmul *Țara Oltului,* început de I.I. Cantacuzino şi operatorul Alexandru Simionov, continuat de Valeriu Puşcariu cu Ştefan Dominicovschi: este vorba despre un documentar turistic, o excursie cu bărcile pe Valea Oltului, din Transilvania până înspre Dunăre.

Dar cinematografia – prin forța lucrurilor – începea să fie marcată tot mai insistent de evenimentele războiului. Realizat în noiembrie şi decembrie 1942, distribuit în rețeaua cinematografică în ianuarie 1943, *Pagini din războiul nostru sfânt* este, practic, un film de operatori, un „documentar de montaj", cu imagini din jurnalele de război (numerele 1,2,3,4, 6,17,25, 32, 33, 34,39) în care sunt filmate luptele din Crimeea, de la Sevastopol, Odessa, Stalingrad, din bazinul Donețului şi din Caucaz. Principalii operatori ai montajului: Constantin Panțu, Ovidiu Gologan, Alexandru Simionov, Vasile Gociu, Ion Cosma. Vasile Gociu filmează în prima parte a anului 1942 şi un film de propagandă anti-sovietică – *Raiul roşu în adevărata lui lumină –,* cu imagini din Odessa, Bălți, Chişinău, Cernăuți. Tot o „comandă" realizată de Oficiul Național Cinematografic pentru Marele Stat Major al Armatei Române este şi filmul *Vânătorii de munte în Caucaz,* filmat – printre alții – de Alexandru Simionov. Un documentar de lungmetraj – din acelaşi an 1942 – este *Zburătorii României,* produs în colaborare cu Ministerul German al Aerului şi semnat (ca scenarist, autor al comentariului şi regizor) de comandorul Al. Demetrescu. Multe dintre filmele anului 1945 poartă pecetea războiului: *Ajutorul de iarnă* (la care au lucrat Eftimie Vasilescu, Vasile Gociu), *Apărarea noastră antiaeriană* (de Călin Bodnărescu), *Apărarea pasivă* de Witold Klimowicz, *Atelierele de confecțiuni ale armatei* şi *O zi în tabăra jandarmilor pedeştri* de Traian Popescu-Tracipone, *Cu vitejii noştri în Răsărit* (filmat de Alexandru Simionov), *Marinarii noştri la datorie* (realizat de Ovidiu Gologan şi Ion Cosma), *Spre biruință* de Cornel Dumitrescu. Nu sunt excluse, însă, filme de alte genuri, cum ar fi documentarele turistice *Balta paradisului pescarilor, Melodia Carpaților, Pelicanii* (coproducții româno-austriece în regia lui Ulrich Kayser), *Bucegii* de Valeriu Puşcariu, *Dâmboviță, apă dulce, Pe Bistrița în jos, Podoabe bucovinene* (coproducții cu italienii, în regia lui Pietro Benedetti), *Grădinile Capitalei* de Cornel Dumitrescu (cu un comentariu de Victor Iliu), *Snagov, ziua unui lac* de Petre Grant. Răsfoind cataloagele întâlnim, de asemenea, documentare industriale, etnografice, sociale. Dincolo de cele câteva documentare „neutre" ale anului 1944 – filme precum *Institutul dr. Cantacuzino* şi *Muzeul de istorie naturală „Grigore*

Antipa" de Valeriu Puşcariu –, importante rămân mărturiile documentare ale „anului de cotitură". Evenimentele declanşate la 23 august 1944 nu s-au păstrat – din motive, să le zicem, obiective – decât firav în memoria peliculei. Unul dintre motive (cel principal) este consemnat şi de Viorel Domenico în cartea sa „Istoria secretă a filmului românesc" (pag. 226): „Arestarea Antoneştilor şi întoarcerea armelor au constituit o surpriză totală pentru cinematografişti, iar în aceste condiţii O.N.C. s-a trezit în pragul prăbuşirii, el nemaiexistând practic între 23-31 august 1944. În fond, cum putea să mai funcţioneze o instituţie guvernamentală de propagandă când conducătorul statului, precum şi şeful ei de drept şi de fapt, Mihai Antonescu, fuseseră arestaţi, iar inamicul de ieri, satanizat şi anatemizat în toate filmele produse de la începutul războiului devine, peste noapte, aliat?" Oficiul Naţional Cinematografic, la ora „întoarcerii armelor", se afla dispersat. Ca urmare a masivelor bombardamente americane asupra Bucureştiului şi Văii Prahovei din 4 aprilie 1944, când a fost organizată o amplă acţiune de protejare a instituţiilor statului (şi a unităţilor militare), O.N.C. a fost împărţit în trei eşaloane: echipa de reporteri şi aparatura necesară editării „jurnalului de actualităţi" a fost dislocată la Tâncăbeşti, lângă Bucureşti, aparatura de studio şi de laborator, cu personalul aferent, a fost evacuată la Vinga, lângă Arad, iar un al treilea eşalon, format din serviciul de difuzare, cu depozitele de filme aferente, a fost plasat în comuna Şercaia, lângă Făgăraş. Operatorii cinematografici – cu toată situaţia incertă şi explozivă – au continuat să-şi facă datoria. Operatorul Constantin Dembinski, de pildă, care se afla în seara zilei de 23 august 1944 la Tâncăbeşti, îi destăinuia peste ani, istoricului Viorel Domenico, faptul că, după comunicarea prin radio a Mesajului regal, Mihai Puşcariu, directorul O.N.C., intuind proporţiile şi repercusiunile evenimentului, a hotărât să se retragă în zona Bran: „M-a determinat şi pe mine să-l însoţesc. Spre dimineaţă, am luat patru aparate de filmare, peliculă din belşug (pentru a le salva, desigur, pentru că ne puteam aştepta la orice şi din partea nemţilor şi din partea ruşilor) şi, îmbarcaţi în Fordul galben al O.N.C.-ului, am plecat spre Valea Prahovei. Aici luptele erau în toi; am filmat exploziile unor rezervoare de petrol, coloane de prizonieri germani, o luptă în munţi... Ajunşi la Sinaia, ne-am răzgândit şi ne-am întors spre Capitală. Nu aveam nici o informaţie: nu ştiam nici ce este, nici ce va fi." Aflat tot la Tâncăbeşti, operatorul Ion Cosma relatează în „Amintirile" sale: „Pe la cinci dimineaţa, în 24 august, am plecat spre Bucureşti împreună cu Ovidiu Gologan, pe două drumuri diferite: eu prin Colentina, iar Gologan pe drumul Perişului (...). După sosirea în Capitală, m-am întâlnit cu Ovidiu Gologan la sediul nostru din str. Wilson. Era şi el încurcat. Nu ştiam cui să ne adresăm. Primul drum a fost la Băneasa, unde luptele erau ca şi terminate. Am filmat câteva aspecte la pod, iar a doua zi am filmat aspectul jalnic al Palatului Regal şi al Teatrului Naţional după bombardamentele germane, precum şi al altor imobile din Bucureşti distruse de aviaţia Reichului. Pe când filmam pe Calea Victoriei, la Teatrul Naţional, auzind un zgomot puternic de avioane, am zărit enormele bombardiere americane care pluteau mai jos ca de obicei şi nu ştiu cum, parcă păreau mai prietenoase, fără intenţia de a bombarda, ci de a ateriza pe undeva pe aproape. Am mirosit la iuţeală un subiect interesant pentru jurnalul O.N.C. şi am alergat cu maşina în direcţia zborului lor. Astfel, am

ajuns pe aeroportul Popeşti-Leordeni unde începuse îmbarcarea pentru repatriere a prizonierilor americani, foşti piloţi pe bombardierele doborâte de către artileria noastră antiaeriană (.,,). După filmarea spectaculoasă şi destul de amuzantă a acestei acţiuni misterioase, care semăna mai mult a răpire, am pornit mai departe în căutare de alte şi alte subiecte pentru jurnal. Şi ce subiect puteam să prindem atunci, fierbinte? Intrarea ruşilor în Bucureşti. Motivul pentru care fugiseră (diplomatic?) americanii". În 23 septembrie 1944, după cum notează şi Corneliu Medvedov în cartea sa despre Ovidiu Gologan (pag. 76), „se desfiinţează Secţia Propagandă a Marelui Stat Major, din care făcea parte şi Gologan. Operatorii trimişi pe front, în prima linie, nu sunt agreaţi de «eliberatorii» sovietici. Pentru a fi ascunşi de furia consilierilor Armatei Roşii, realizatorii filmelor anticomuniste au fost «blocaţi» la centru: căpitanul Constantin Panţu, locotenentul Traian Popescu-Tracipone, soldaţii Ion Cosma şi Ştefan Dominicovschi. Alături de această elită a O.N.C.-ului, şi sergentul Ovidiu Gologan". Dar operatorii – cei mai mulţi – îşi reiau activitatea ca reporteri de război. Ovidiu Gologan, de pildă, filmează, în noiembrie, luptele pentru eliberarea Ungariei şi, în decembrie, pe teritoriul Cehoslovaciei, alături de armatele aliate, riscându-şi nu o dată viaţa, filmează luptele crâncene din munţii Tatra. Documente de preţ despre spiritul acelui timp sunt reportajele *Confruntarea unor criminali de război cu victimele lor* (filmat la Tribunalul Poporului din Bucureşti în perioada 5-19 mai 1945, când „criminalii de război" colonel Zlătescu, colonel Murgescu, maior Ouatu, locotenent Trepăduş şi locotenent Burădescu sunt confruntaţi cu foşti deţinuţi din lagărele de concentrare) şi *Rechizitoriul în procesul primului lot de criminali de război* (filmat în aceeaşi perioadă, când acuzatorii publici A. Bunaciu şi D. Săracu formulează rechizitoriul împotriva acuzaţilor general Macici, general Calotescu, general Trestioreanu, locotenent Trepăduş, colonel Isopescu, locotenent Burădescu), imagini consemnate pe peliculă de operatorii Nicolae şi Alexandru Simionov, Ovidiu Gologan, Vasile Gociu, Ion Cosma, Ion Stoica. Din acei *ani,* 1946-1948, datează câteva pelicule realizate în spiritul propagandei oficiale – cum sunt şi cele ale regizorului Jean Mihail, despre care vorbim altundeva –, creaţii ale unor cineaşti versaţi ca Jean Georgescu sau Paul Călinescu, precum şi alte „subiecte de actualitate", de la *Seceta (Puţină omenie pentru cei în nevoie*) – filmat în septembrie 1946 de Ion Stoica, Nicolae Marinescu, Aurel Samson şi Carol Mihuţ – până la *Turul ciclist al României* – filmat în octombrie 1946, de către Nicolae Simionov, pe ruta Bucureşti – Piteşti – Câmpulung – Bran – Făgăraş – Sighişoara – Tg. Mureş – Cluj – Oradea – Timişoara – Craiova – Turnu Severin – Sibiu – Braşov – Bucureşti.

Două momente cinematografice aş reţine, în mod special, din aceşti ani. Unul ar fi documentarul *Divizia „Tudor Vladimirescu",* primul „produs sovietic impus în cinematografia noastră" (cum i s-a spus), a cărui „poveste" este, însă, mai specială. Filmările au fost realizate între anii 1943 – când lua fiinţă Divizia, alcătuită din prizonieri români în Rusia – şi 1945, de către operatori sovietici – V. Frolenko şi V. Komarov –, ataşaţi pe lângă grupul de membri P.C.R. aflaţi în exil (Ana Pauker, Petre şi Ecaterina Borilă, Mihai Burcă, Dumitru Coliu, Ioan Rab, Serghei Sevcenko, Iacob Bulan, Constantin Doncea, Valter Roman, Mihai Lungu, la care s-au ataşat colonelul N. Cambrea, viitorul comandant al Diviziei, şi colonelul Novicov, comandantul

lagărului de la Oranki). Divizia s-a născut, practic, în faţa aparatului de filmat, toate momentele importante ale acelor ani – inclusiv ziua de 31 martie 1944, când Divizia pornea spre ţară – fiind înregistrate pe peliculă. Filmul va fi finisat, însă, abia în primăvara anului 1948 şi tergiversarea se datorează, în principal, luptei ideologice şi politice din epocă, pentru definirea locului şi rolului acestei Divizii în armata română: lupta dintre comunişti stalinişti sprijiniţi de comisarii sovietici care susţineau copierea aberantă a modelului sovietic şi opoziţia conservatoare, care reprezenta rezistenţa naţională, anticomunistă, din armată. Ramura pro-moscovită a câştigat, desigur, bătălia. Reţin un singur „argument". În varianta tranzitorie a filmului (din 1946), comentariul se încheie astfel: „în curtea Inspectoratului General al Armatei pentru educaţie, dl. general de tancuri Susaikev înmânează ofiţerilor din Divizia «Tudor Vladimirescu» medalia «Victoria»„. În varianta din martie 1948, finalul suna astfel: „în curtea Inspectoratului General al Armatei pentru Educaţie, dl. general de tancuri Susaikev înmânează ofiţerilor din Divizia «Tudor Vladimirescu» medalia «Victoria» în semn de cinstire a acelora care au participat la lupta pentru libertatea omenirii. Chipul Marelui Stalin împodobeşte pieptul pandurilor români!". Prin Ordinul de Zi al Marelui Stalin, după eroismul Diviziei române în Ungaria, Divizia va dobândi denumirea premonitorie de... ..Tudor Vladimirescu-Debreţin"!

La 1 iunie 1946, operatorul Ovidiu Gologan a filmat la Jilava execuţia mareşalului Ion Antonescu, condamnat la moarte în urma sentinţei Tribunalului Poporului din 20 mai: a fost, şi acest cutremurător moment cinematografic, unul dintre „filmele arestate" (încă din prima clipă a existenţei lor!), ca şi secvenţele procesului respectiv, cu vocea mareşalului înregistrată sincron, imagini recuperate abia după decembrie 1989 (şi oferite ecranului, în premieră absolută, abia în 1993, în documentarul de montaj *Istoria mă va judeca,* realizat la Studioul video al Academiei de Înalte Studii Militare). Filmul execuţiei rămâne o mărturie nepreţuită cu valoare de simbol. Cei patru condamnaţi la moarte – Mareşalul, premierul Mihai Antonescu, generalul Constantin Z. Vasiliu şi profesorul Gheorghe Alexianu – îşi aşteaptă cu demnitate sfârşitul. Operatorul Ovidiu Gologan îşi aminteşte: „Când s-a apropiat momentul, am auzit vocea Mareşalului, limpede şi pătrunzătoare: *Domnilor, suntem gata! Ochiţi cum trebuie! Trăiască România! Foc!"* Secvenţele sunt incluse şi în documentarul de lungmetraj realizat peste ani de regizoarea Felicia Cernăianu (despre care vom vorbi la momentul potrivit). Dar din filmul execuţiei lipsesc nişte fotograme. În procesul verbal încheiat la conducerea închisorii Jilava cu acel prilej, se consemnează că „la comanda foc au căzut toţi la pământ, dar Mareşalul s-a ridicat imediat pe mâna dreaptă, sprijinindu-se de cot şi zicând: *Nu m-aţi omorât, domnilor, trageţi!"* Aceleaşi imagini lipsă sunt descrise şi de operatorul Ovidiu Gologan: „Mihai Antonescu, generalul Piki Vasiliu şi Gh. Alexianu au căzut retezaţi şi trupurile lor au rămas în nemişcare. Aparatul ţârâia necontenit; urmăream împietrit scena de coşmar. Se petrecea ceva incredibil. Mareşalul se ridicase într-un genunchi şi înălţându-şi pieptul şi fruntea a strigat: *N-aţi nimerit, domnilor! Ochiţi mai bine, terminaţi odată!"* . Murea,în acei ani, o lume...

„CLASICIZAREA” FILMULUI NAŢIONAL (1949-1970)

NOILE PREMISE ALE PRODUCŢIEI CINEMATOGRAFICE

Baza tehnico-materială a producției cinematografice în anul naționalizării (1948) era precară: un studio cinematografic – alcătuit dintr-un platou de 200 mp., cabine de montaj, o instalație de înregistrare a sunetului şi câteva anexe (pe fosta stradă Wilson, în centrul Capitalei) – şi un laborator de prelucrare a peliculei (la Mogoşoaia), echipat cu maşini de developat şi copiat peliculă de 35 mm alb-negru, care asigura toate lucrările de creație şi tiraj pentru întreaga producție autohtonă şi străină. Atât. O zestre săracă, incapabilă să susțină preconizata „desfăşurare” a cinematografiei naționale. Astfel se face că, încă în anul 1949, s-a luat hotărârea construirii unui Centru cinematografic, iar Ministerul Artelor a enunțat tema de proiectare a viitorului studio. Lucrările au început în 1950 – piatra de temelie a fost pusă de dr. Petru Groza –, într-un frumos cadru natural la 18 km de oraş, pe malurile lacului Buftea (o idee contestată de unii, distanța față de Capitală generând – în special în primii ani, până la „modernizarea” şoselei de acces – probleme de transport, o risipă de timp şi energie pentru lucrătorii şi colaboratorii Centrului). Complexul urma să fie finalizat – conform planurilor inițiale – abia în anul 1959, dar se preconiza funcționarea lui parțială încă din 1954 (în vederea asigurării unor condiții minime necesare producției naționale). Ca soluții tranzitorii – până la punerea în funcțiune a Centrului de la Buftea – s-a construit rapid Complexul de la Floreasca (preluat, în 1956, de către televiziune, care a emis de aici programele sale, până la inaugurarea unui nou Telecentru); platoul de la Floreasca era de trei ori mai mare decât cel moştenit de la O.N.C., avea 600 mp, şi, în acelaşi corp de clădiri, se mai aflau o sală de înregistrare – cu toate instalațiile anexe – şi un laborator pentru prelucrarea peliculei de 35 mm, alb-negru şi Orwo color. Tot ca o soluție tranzitorie s-a amenajat încă un mic studio în centrul Bucureştiului, „Tomis”, cu un platou în suprafață de 320 mp. Pentru a se asigura de urgență utilaj cinematografic de fabricație românească – necesar producției de filme şi rețelei de difuzare – s-a luat măsura înființării unor întreprinderi specializate precum „I.S. Tehnocin” (care – vreme de nouă ani, până va fi comasată, în 1959, cu „Industria Optică Română” – va produce aparate de proiecție pentru filme de 35 mm, pentru filme de 16 mm, amplificatoare, difuzoare, tablouri de comandă, filmostate, derulatoare, reflectoare pentru studiouri, rivalte, travelinguri etc. etc.).

Între timp, „noua Cinecittà” (cum s-a scris în presa străină despre Buftea: „o Cinecittà a sud-estului european”) începea să prindă contururi. Între 1954 şi 1957 au fost date în exploatare cele cinci platouri de filmare, în 1957 s-a inaugurat studioul de sunet, în 1958 laboratorul pentru prelucrarea peliculei şi, în sfârşit, în 1959 a fost gata şi cea din urmă aripă (corpul de clădiri pentru filmări combinate). Centrul de producție cinematografică de la Buftea avea următoarele caracteristici la inaugurare: platoul 1, o suprafață utilă de 660 mp şi o înălțime de 11,50 m; platourile 2 şi 3 – câte 280 mp şi o înălțime de 8 m; platoul 4 – 660 mp, înălțime de 11,50 m şi o trapă de 80 mp cu o adâncime de 2,50 m; platoul 5 – 96,25 mp, înălțime 4,50 m, ca anexă având o piscină de 41 mp, cu o adâncime de 1,20 m şi un tunel

pentru filmări combinate. „Citadela” filmului românesc, cu o dotare modernă pentru epoca respectivă, dădea posibilitatea producției autohtone să intre în competiție, de la egal la egal, cu studiouri europene de talie medie. Centrul mai dispunea de un platou exterior, dotat cu instalațiile necesare, precum şi de o suprafață de teren de 16 ha, destinată construirii unor decoruri de dimensiuni mari şi foarte mari (străzi, piețe, cetăți etc.). Cunoscutul scenograf francez Georges Walkhewitch avea să construiască aici, în 1966, pentru filmul lui René Clair *Serbările galante* (realizat în coproducție cu studiourile Bucureşti), un decor plurivalent, imens, care – cu diverse modificări de rigoare – avea să fie folosit la multe alte filme: *Dacii, Haiducii, Bătălia pentru Roma, Mihai Viteazul* etc. Fără a intra în amănunte tehnice, aş aminti faptul că Studioul de la Buftea fusese dotat şi cu un Tonstudio, o sală pentru mixaj şi înregistrări de muzică şi cu alte diverse anexe (cameră de ecou, cameră pentru solist, cameră pentru crainic, cameră pentru aparaturi de înregistrare a muzicii, o sală de postsincron-dialog, o sală de postsincron-zgomote, o sală pentru transpunerea pe bandă magnetică a materialelor înregistrate, săli de proiecție pentru vizionarea materialelor). Pentru operațiunile de montaj, cineaştii aveau la dispoziție treisprezece cabine echipate cu instalații moderne, un corp de clădire era rezervat trucajelor şi filmărilor combinate, realizării de generice, proiecții prin transparență, filmări subacvatice etc. Într-o perioadă revolută, laboratorul pentru prelucrarea peliculei de la Buftea cucerise un binemeritat prestigiu în partea noastră de lume (să-i zicem Europa de sud-est): în special calitatea prelucrării materialelor Eastman color – dar şi alte operațiuni privind negativele de sunet, copiile de lucru, contratipe pozitive şi negative alb-negru etc.– justificau aceste aprecieri. În domeniul perfecționării proceselor tehnologice de producție şi al îmbunătățirii performanțelor la utilajele cinematografice din dotarea existentă, inginerii şi tehnicienii de la Buftea au contribuit cu o seamă de inovații şi invenții, brevetate în țară şi peste hotare. Dintre invențiile omologate în străinătate amintesc „transcolorul” – un procedeu pentru introducerea unor culori dominante în filmul color, apariția şi dispariția cu intermitență a culorilor (Aurel Miheles), „trans-travul” – un dispozitiv automat pentru filmări de cadre fixe cu perspectivă variabilă (Sergiu Huzum), „miracolorul” – un procedeu pentru obținerea unor imagini statice şi dinamice în culori convenționale (Coloman Ondrejcsik), „graphis-colorul” – o metodă de prelucrare a peliculei color cu efecte artistice deosebite (Alexandru Întorsureanu, Gheorghe Fischer, D. Morozan, G. Palivăț), subtitrarea filmelor cu caractere autovignietate (I. Butănescu), o metodă pentru vizualizarea textului de dialog pentru operațiunile de postsincron şi dublaj (A. Petculescu).

Proiectat inițial pentru o producție anuală de 12 filme de lungmetraj, Centrul cinematografic de la Buftea a funcționat o perioadă destul de lungă sub randamentul firesc: în anii 1958 şi 1959, de pildă, producția anuală a fost de 4 lungmetraje (ca în 1955, când se inaugurau primele platouri). Cum se scria în epocă – fără a se bănui ce se va întâmpla în continuare – „colosul de la Buftea a măcinat în gol, ca o moară părăsită, platourile rămânând pustii cu lunile” (Manuela Gheorghiu, Constantin Pătrăşcoiu, „Temeliile cinematografiei naționale. Structuri şi perspective”, în „Cinematograful românesc contemporan 1949-1975”, pag. 33-34). Prin forța lucrurilor, la

începutul anilor ’70, când capacitatea studiourilor va fi folosită din plin – ba chiar cu mult peste prevederile inițiale –, prețul mediu de cost al unui film va ajunge să fie de trei ori mai mic decât în 1958! Dacă până în 1960 se realizau – cum am văzut– cam patru filme de lungmetraj anual, în 1961 producția se va dubla brusc, în 1964 se va ajunge la 11 premiere anual, în 1965 se va bate un prim record, 16 filme anual. Ulterior, cu excepția unei uşoare „crize” înregistrate între anii 1969-1970, productivitatea studiourilor va creşte continuu, ajungându-se în primii ani ’70 la 25 pelicule de lungmetraj anual!

În anul 1950 se înființa studioul cinematografic „Alexandru Sahia”, care prelua producția de filme documentare şi a jurnalelor de actualități (cărora, din 1954, aveau să li se adauge filmele ştiințifice, mai exact de „ştiință popularizată”). Inițial, studioul realiza sub 20 de filme anual, iar jurnalele de actualități apăreau cu intermitențe. La sfârşitul deceniului al şaptelea, producția de filme documentare atingea 200 de acte anual. În anul 1964, după ce filmul românesc de animație înregistrase o seamă de importante succese naționale şi internaționale, s-a înființat şi un studio specializat în producerea acestui gen cinematografic, „Animafilm”. Până atunci, în cadrul Centrului cinematografic de la Buftea, se creaseră condiții pentru realizarea unui număr de 4-7 filme de animație pe an. Dar, încă din 1955, producția de filme animate ajunsese la 15 titluri, acesta fiind unul dintre „argumentele” care au dus la crearea unei baze tehnico-materiale aparte pentru filmele de animație. La sfârşitul deceniului 7, producția de gen ajungea la aproape 30 titluri pe an.

ŞCOALA FILMULUI DOCUMENTAR: O „FATA MORGANA”?

Ne-am obişnuit să asociem istoria şi evoluția filmului documentar românesc cu istoria şi evoluția studioului specializat, „Alexandru Sahia”, devenit „Sahia-Film”. Este mult adevăr în această asociere, dar cele două realități nu se suprapun. Studioul „Sahia” – care avea să pună, într-adevăr, bazele unei producții ritmice şi substanțiale de documentare – lua ființă la sfârşitul deceniului al cincilea. Istoria postbelică a documentarului românesc a devansat, însă, momentul anului 1950, când producția de gen a fost preluată de studioul proaspăt înființat (studio care, peste patru ani, va prelua şi producția filmelor de ştiință popularizată). Pe parcursul anilor, Studioul „Bucureşti” avea să-şi păstreze şi el anumite prerogative în creația de documentare. „Greul” l-a dus, însă, „Sahia-Film”, iar încă înainte de înființarea acestuia, regizori consacrați ca Jean Mihail sau Paul Călinescu au predat ştafeta unor nou-veniți ca Victor Iliu sau Ion Bostan, unor încercați regizori de ficțiune ca Jean Georgescu. Cel mai important moment al acelui timp cinematografic de „noi începuturi” rămâne, peste ani, filmul lui Victor Iliu *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia”* (1949). Naivitățile şi perversitățile acelui timp social şi-au pus pecetea, desigur, pe „mesajul” cinematografic. Eram în anii colectivizărilor forțate, cu chiaburi odioşi şi țărani „mijlocaşi” nehotărâți (care-şi încredințau nedumeririle „organului central”). Dar filmul, tocmai prin înfățişarea veridică a unor realități, rămâne – peste decenii – un document despre mentalitatea, anomaliile şi aberațiile unei epoci social-politice revolute în care mijeau „zorii unei vieți noi”. „Documentarul, aşa cum îl practică Iliu – nota George Littera în „Schița pentru un portret” care însoțeşte volumul postum de scrieri cinematografice

al lui Victor Iliu „Fascinația cinematografului” – devine expresia frustă, nealambicată, a realului în continuă mişcare, a stărilor de lucruri pe care le observă ochiul cinematografic şi le filtrează conştiința lui civică”. Inspirat de un fapt real – o scrisoare adresată de un țăran „Scânteii” în zilele înregimentării țăranilor în întovărăşirile agricole –, Victor Iliu compunea, în 1949, un film gazetăresc, o nuvelă cinematografică de o mare bogăție stilistică, peste care planează – anunțând evoluția regizorului şi a operatorului Ovidiu Gologan – „amintirea” unui Dovjenko, a unui Eisenstein. Lăsând deoparte „verbul înflăcărat”, în filmul lui Victor Iliu regăsim satul românesc cu problemele lui reale, caracterul predominant descriptiv al documentarelor de până atunci fiind înlocuit cu o intervenție directă, activă (discutabilă peste ani), în perimetrul vieții sociale. Putem considera că printr-un film ca *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia”,* documentarul românesc dobândea conştiința de sine. În aceeaşi perioadă debuta regizorul Ion Bostan (cu scurtmetrajul *Un minut,* din 1949): filmul documentar îşi lărgea frontul creatorilor, deschiderea spre realitate. De la 14 filme documentare – câte s-au realizat în 1951 la studioul „Sahia” (un adevărat record în materie) s-a ajuns, în finalul anilor ’60, la peste 200 de documentare anual, şi cifra a continuat ani la rând să crească.

Încercând o sistematizare a masivei producții de filme documentare şi ştiințifice realizate între anii 1948 şi 1970 – ar fi de pus în discuție peste 1000 de titluri! –, pot fi evidențiate câteva etape distincte în istoria genului. Au fost, întâi, anii deceniului al şaselea, ai unor multiple şi necesare acumulări de experiență. Un prim salt calitativ s-a produs în primii ani ai deceniului al şaptelea, când, în special după anul 1963, s-a vorbit, ca despre o apropiată perspectivă, despre „şcoala documentarului românesc”. Vizitându-ne țara în 1964, cu prilejul primului festival național al filmului de la Mamaia – ce vremuri! –, reputatul istoric şi critic de film francez Georges Sadoul scria (în „Lettres françaises”) că „şcoala românească de scurtmetraj a devenit pentru mine o realitate vie şi captivantă de care vor trebui să țină seama de acum înainte suporterii acestui gen dificil”. Au urmat, însă, până către sfârşitul deceniului, anii unui reflux, în creația documentariştilor a intervenit o anume debusolare, pentru ca de prin anii 1969-1970 să se înregistreze un nou reviriment, ba chiar înscrierea filmului documentar pe orbite superioare de interes civic şi estetic, moral-filosofic. Sigur, împărțirea în acest fel, „pe etape”, a istoriei filmului documentar românesc poate fi suspectată de simplism şi, oricum, din discuție nu pot lipsi alte „capitole” esențiale, în orice tentativă de cronologizare, cum ar fi diferențierea şi maturizarea tematică şi stilistică a producției, conturarea unor personalități regizorale şi operatoriceşti, definirea particularităților specifice ale documentarului românesc. Retrospectiva devenirii lasă să se întrevadă semnificative „urcuşuri” şi „coborâşuri” pe care, utilizând şi validările timpului, le putem defini ca atare, în interesul şi de dragul perspectivei.

Să aruncăm, aşadar, o punte peste anii deceniului 6, spre a desprinde câteva din argumentele artistice şi tematice care au condus spre momentul primului salt calitativ în producția de gen. Momentul a coincis cu o spectaculoasă afirmare a documentarului românesc nu numai în țară ci şi peste hotare. Ce înregistra palmaresul creației documentare la începutul deceniului al şaptelea? Câțiva dintre regizori aveau, de pe atunci, o seamă de

realizări importante la activ. Ion Bostan, de pildă (1914-1992), îşi găsise de aproape zece ani calea lui în cinematografie: calea cinstei şi demnităţii profesionale. El s-a lămurit foarte repede, încă de la filmul... *Calea belşugului* din 1952, cum stau lucrurile cu... calea belşugului socialist. A mai încercat un singur film „industrial", *Baia-Mare* (1953), dar a reuşit – după cum singur o mărturiseşte – un film de suflet: „Am început filmările târziu, în septembrie, când se auriseră dealurile, când toată regiunea prinsese culoarea merelor coapte, a strugurilor, a feţelor umane bronzate, culorile portului naţional scos la iveală în anotimpul nunţilor atât de pitoreşti din Maramureş şi din Oaş. Era un tablou saturat de culoare şi de vitalitate şi am trăit în aşa fel efortul de a surprinde şi reda acest tablou pe peliculă, încât m-am legat efectiv pentru totdeauna de această regiune." După numai trei-patru ani de activitate cinematografică, regizorul Ion Bostan încheia o etapă: înţelesese că în „era nouă începută" (când, vorba epigramistului, ... „rahaţii scriu în loc să pută") trebuie să recurgi la subterfugii pentru a-ţi păstra crezul şi personalitatea. Între 1955 şi 1958 regizorul a parcurs – cu pregnante finalităţi culturale – experienţa unor „filme despre artă". Scurtmetraje *ca Nicolae Grigorescu, Theodor Aman,* şi – îndeosebi, aş zice – *Uciderea pruncilor* (acesta din urmă, consacrat celebrului tablou al lui Bruegel, izbutind să pătrundă cinematografic procesul intim de creaţie al artistului, urmărind parcă, în montaj alternativ şi dinamic de detalii şi ansamblu, „gândul şi mâna pictorului"), inaugurau o „secţiune" importantă de film documentar, consacrată, deopotrivă, valorilor naţionale şi universale ale picturii. *Cetatea Histria* şi, peste câţiva ani, *Voroneţ* – evocări ale unor vechi tradiţii imortalizate în piatra unor adevărate capodopere de artă şi arhitectură – dădeau în anii 1956 şi, respectiv, 1962, o nouă strălucire culturală unei opere cinematografice cu ample deschideri spre istorie, legendă şi mit. Iar primele filme despre fauna şi flora Deltei, ce inaugurau o adevărată monografie cinematografică a locurilor – peisaje luxuriante, cărora Ion Bostan le-a descoperit în continuare tainice resurse de vis şi poezie, consacrându-le o masivă parte a creaţiei sale, ani neobosiţi de muncă şi talent –, anunţau, de pe atunci, o sensibilitate deosebită, consacrată unui spaţiu cu mari resurse de frumuseţe de la graniţa ştiinţei cu arta. *Sub aripa vulturului,* poate cel mai reprezentativ dintre scurt-metrajele acelei perioade, a fost distins cu importante premii internaţionale – la Marsilia, Buenos Aires, Atena, Florenţa, Teheran şi în Uruguay –, are câteva secvenţe antologice, dintre care una, „dansul lebedelor mici", pe muzica lui Ceaikovski, în cadrul deplinei autenticităţi a unui lac al lebedelor, recomandă în mod special filmul – şi, în general, creaţia autorului – ca o cercetare sensibilă, atentă şi nuanţată, a unui univers cu netăgăduite rezerve de frumuseţe.

Mulţi alţi regizori îşi terminaseră la începutul deceniului al şaptelea ucenicia într-ale documentarului şi ajunseseră la opere de maturitate. Mirel Ilieşiu (1923-1985), unul dintre cei mai reprezentativi documentarişti, avea, în 1963, un deceniu de prodigioasă creaţie la activ, cu filme precum *Viscolul, Bicaz, cota 563, Un Jupiter al vremurilor noastre, Trei strigăte pe Bistriţa, Rădăcini, Tăbăcarii.* Câteva din aceste scurtmetraje (după cum o spun şi titlurile) au fost filmate la Bicaz, de la înălţimea macaralelor uriaşe care dirijau zi şi noapte mişcarea benelor de beton deasupra Bistriţei zăgăzuite,

sau în zgomotul de fond al plutaşilor şi artificierilor care însoţea – alături de motivul muzical simbolic al „Appasionatei" – imaginile unui grandios efort constructiv. În *Rădăcini,* Mirel Ilieşiu vorbea, cu emoţie, despre legăturile tainice ale sculpturilor lui Vida Geza cu pădurea maramureşeană, „rădăcini" cărora filmul le descoperă foarte cinematografic esenţa. Realităţile aspre, dureroase, ale tăbăcăriilor de odinioară – denunţate în presa vremii, necruţător, de reportajele şi desenele lui Geo Bogza – au constituit obiectul unui film cu pregnante virtuţi civice şi de mare elocvenţă imagistică; operator era Sergiu Huzum, cel care l-a însoţit pe regizor şi în alte filme *{Un Jupiter al zilelor noastre, Rădăcini* etc.), înaintea plecării în Franţa – 1970 –, unde directorul de imagine avea să-şi continue cariera cinematografică. Spre sfârşitul anilor '60, cu filmul *Cântecele Renaşterii* – dedicat corului „madrigal" –, regizorul obţinea (pe lângă alte numeroase premii internaţionale care i-au jalonat cariera) cea mai importantă distincţie de la Cannes, „Palme d'or".

Între anii 1957 şi 1964, un alt regizor prestigios al documentarului românesc, Paul Barbăneagră, realizase 15 filme de scurt metraj, printre care mica bijuterie *Dirijorul,* un eseu dedicat dirijorului George Georgescu. Mâinile binecunoscutului muzician deveneau, în filmul lui Paul Barbăneagră, adevărate personaje, se identificau cu muzica, desenau în aer, cu volutele lor spectaculoase, cu tresăririle lor magice, simfonii şi elegii, rapsodii şi poeme. Dintre celelalte pelicule ale regizorului ar fi de amintit *Album de pictură contemporană românească (1960), Festivalul Enescu* (1962), *Tonitza* (1964), filme despre artă, semnate de un bun cunoscător al artei, însoţit la rându-i, în demersurile sale, de operatorul-artist Sergiu Huzum. De altfel, după 1965, regizorul Paul Barbăneagră, stabilit în Franţa, se va dedica filmului-eseu despre artă, semnând – ca regizor şi producător – un prestigios serial, *Arhitectură şi geografie sacră,* tot împreună cu operatorul Sergiu Huzum, realizând şi câteva filme cu subtext filosofic ca *Mircea Eliade şi redescoperirea sacrului, Gheorghe Zamfir sau rugăciunea sunetului.* În legătură cu regizorul Paul Barbăneagră, îngăduiţi-mi şi o mărturisire: în 1967 mi-a apărut o carte despre „Filmul documentar românesc", pe care am scris-o şi datorită filmelor realizate în acei ani de Paul Barbăneagră, şi îndeosebi documentarului Dirijorul, dar capitolul consacrat regizorului care tocmai „alesese libertatea" n-a putut fi publicat, îl păstrez şi acuma în sertar.

Şi un regizor ca Jean Petrovici lăsase în urmă, în 1963, un deceniu de activitate laborioasă, anunţând o sensibilitate ieşită din comun şi pasiunea neobosită pentru semnificaţiile faptului divers. *Un om obişnuit* (1960) contura un portret contemporan extras din viaţă de către un publicist „vioi" al acelor ani, Nicuţă Tănase. Dar filmul care avea să încununeze o primă etapă din creaţia regizorului a fost *Pretutindeni muncesc oameni* (urmat, la scurtă vreme, de *Rădăcinile oraşului* şi *Şcoala de la Meri):* cei trei eroi ai filmului sunt un revizor de cale ferată, un paznic de far şi un meteorolog de pe vârful Omul, trei „oameni singuri", izolaţi – prin specificul muncii lor – de colectivitate, care se străduiesc, prin tot ce fac, departe de semenii lor, ca viaţa celorlalţi să-şi desfăşoare cursul firesc. Cu un comentariu de Eugen Mandric, filmul poate fi considerat emblematic pentru creaţia lui Jean Petrovici, care, şi în multe din celelalte filme ale sale – fie că se petrec în subteranele Capitalei (*Rădăcinile oraşului)*, că vorbesc despre o învăţătoare

dintr-un cătun izolat (*Şcoala de la Meri)* sau vizează, într-un serial, activitatea de pe o platformă marină –, aduc în prim plan „oameni singuri". Printre scenarişti cu care a colaborat Jean Petrovici a fost Eva Sîrbu (care a colaborat şi cu regizori precum Alexandru Sîrbu, Mirel Ilieşiu, Doru Segal, Paula Popescu-Doreanu, Gabriel Barta, Dona Barta): *Şcoala de la Meri* atrage şi prin lirismul său de bună calitate.

La începutul anilor '60 împlinise un deceniu de activitate şi Gabriel Barta (1923-1972), ale cărui filme păstrează, de asemenea, distincte peceți de lirism. Debutase, în 1954, cu documentarul *Ceferişti,* personaje pe care şi-a propus să le reîntâlnească după 20 de ani. O moarte fulgerătoare i-a răpit, însă, în 1972, întâlnirea promisă cu vechii prieteni. Terminat de colaboratori apropiați – printre care Mirel Ilieşiu –, filmul *După 20 de ani,* urmărind destinul personajelor de odinioară, este, deopotrivă, şi un omagiu adus regizorului, în urma căruia au rămas creații durabile (*Prietenii vieții, Cei mici despre lumea mare, Gara, Şi atunci..., Stimată domnişoară V., Cotele apelor Dunării, Pâinea).* La capătul unui deceniu de acumulări se aflau – în momentul prefigurării unei şcoli documentaristice – mulți alți regizori, printre care Virgil Calotescu (1928-1991), cu *Daruri smulse naturii, Aurul alb, Ultima generație de săraci* – filmul care l-a lansat, în 1958, dar care nu s-a dovedit tocmai „premonitoriu" –, *Scoicile n-au vorbit niciodată;* Mircea Popescu (consecvent realizator de documentare ştiințifice, printre care *Tăierea rapidă a metalelor, Atomul în slujba omului, Cocsul, Elementul 14 siliciu* şi, mai târziu, un serial despre *Porțile de fier* şi câteva filme sociologice, *După 40 de ani* – cu trimitere la filmul sociologic din 1929, *Drăguş* – şi *Dimitrie Gusti)-,* Erwin Szekler („alpinistul" nr. 1 al studioului, care a „bătut" cu obstinație munții, din Piatra Craiului în Făgăraş, şi până acolo unde Carpații întâlnesc Dunărea). Un prețios bagaj de experiență acumulaseră, de asemenea, regizori ca Alexandru Sîrbu (care debutase, în 1956, cu *Reportaj la „Steagul Roşu"* şi, printre documentarele sale a lăsat filme cu „clipiri" de ciné-verité ca *Sonda* sau *Pe urmele unui reportaj),* Zoltan Terner, stabilit ulterior în Israel, cu câteva filme ştiințifice de referință la „momentul adevărului": *Conveierul verde* (1962), *Orchestra ultrasunetelor* (1963), *Noi şi soarele* (1964). Trecuseră prin experiența filmului documentar, în 1960, spre teritoriile filmului de ficțiune regizori ca Savel Stiopul – *Bogății ascunse, Bucureşti, oraş înflorit, Cu fața spre public, Amintirea unei artiste* – sau Mircea Săucan – *Casa de pe strada noastră, Pagini de vitejie –,* lăsând urme durabile ale trecerii lor, după cum şi experiența documentarului a lăsat urme durabile în formarea lor artistică.

Faptul că mulți regizori atinseseră în perioada de referință un grad înalt de maturizare artistică trebuie corelat cu marele număr de debuturi reprezentative înregistrat în jurul anilor '60. Debuta, în 1960, regizorul Alexandru Boiangiu, cu un documentar despre „cetățile industriale", pentru a ajunge în scurtă vreme la o specie documentaristică palid reprezentată în preocupările creatoare, aceea a filmului-anchetă. După *Casa noastră ca o floare* (o satiră a unor comportamente necivilizate), Alexandru Boiangiu realiza câteva documentare cu o importantă pondere civică: întâi *Oltenii din Oltenia* (1965), o şarjă amicală, după cum o dovedeşte şi gluma care deschide filmul: pe marginea unui hat se odihnesc nişte haine, legături cu mâncare, un ulcior, ceva mai încolo, la prăşit, oamenii lucrează de zor: „Ştiți

ce face olteanu' când n-are ce face? Se dezbracă şi-şi păzeşte hainele. ..”; *Cazul D,* apoi – povestea unui trist destin uman care trimite, încă din titlu, spre personajul lui Vittorio de Sica din *Umberto D* –, îşi propunea, în 1966, o investigaţie în universul relaţiilor dintre părinţi şi copii, exemplificând, printr-un singur „caz”, acela al bătrânului Dobrotă, a cărui viaţă curge molcom într-un azil de bătrâni, regretabile drame familiale. Faţete surprinzătoare ale relaţiilor bătrânului cu familia sunt descoperite de ochiul cinematografic şi de microfonul ascuns cu grijă de regizor şi de scenaristul Mihai Stoian pentru a nu da nimic de bănuit personajului central din scurta povestire adusă pe ecran; *Ursul,* în 1968 şi *Când bărbaţii devin taţi,* în 1969, sunt alte două anchete, prima pornind de la un caz tragic (un urs care a făcut victime într-un sat), a doua – investită cu surâsuri. Documentarul românesc ajunsese la ora „ciné-verité”-ului. Celebrul documentarist olandez Joris Ivens – fără a fi un adept declarat al metodei – spunea următoarele despre acest curent, impulsionat în special de francezi în anii '60: „Ciné-verité-ul este o treabă foarte bună. Ne stimulează. El spune «marelui film»: «nu mai pălăvrăgi atât!» Documentarului: «nu face numai poezie!». El ne bagă cu nasul în viaţa cotidiană, care e totuşi sursa... Te depărtezi de ea, din raţiuni suprarealiste sau abstracte, e bine, arta trebuie să încerce cât mai multe drumuri, dar se trezeşte strigată de «ciné-verité»: «asta e! aşa e!»„. Debuta, în 1961, cu *Drumurile Crişanei,* unul dintre cei mai talentaţi şi originali regizori ai Studioului „Sahia”, Slavomir Popovici (1930-1983), care, peste patru ani, cu filmul *Romanţe aspre,* bătea la porţile capodoperei. Personajele păreau a fi, în acel film din 1965-1966, nişte locomotive îmbătrânite de vreme, de oboseală, de atâta alergătură, care se pregăteau de casare, de „ultimul drum”. Personajele erau, de fapt, anotimpuri şi generaţii, începuturi şi sfârşituri, personaj principal era însăşi viaţa noastră cea de toate zilele, cu romanţele (aspre) şi cu asprimea ei (nu tocmai romantică), cu întâlnirile şi despărţirile ei decisive. Vom mai avea prilejul să vorbim despre filmele lui Slavomir Popovici: de atunci, cineastul romanţelor aspre – alături de cei mai constanţi colaboratori ai săi, scenarista Gabriela Ionescu, operatorii Doru Segal şi Ion Bârsan, compozitorul Anatol Vieru sau redactorul muzical Theodor Mitache – nu şi-a desminţit niciodată vocaţia meditativ-poetică. Debuta, în 1959, Erich Nussbaum, regizor cu remarcabilă vocaţie culturală, şi – după scurtmetrajul *Albume de artă populară* – îşi dădea măsura talentului în documentarul de artă *Ciucurencu,* una dintre cele mai substanţiale creaţii ale genului. Spre deosebire de acel soi de academism care caracteriza primele documentare consacrate artei plastice româneşti, aparatul de filmat era receptiv îndeosebi la ceea ce spectatorul unei expoziţii nu poate reţine dintr-o privire, filmul definindu-se ca un aplicat studiu al coloristicii operei lui Ciucurencu, servit fiind cu rafinament imagistic de operatorul Costea Ionescu-Tonciu şi de ideaţia muzicală a lui Anatol Vieru. Tot în domeniul documentarelor de artă debuta în 1958 regizoarea Nina Behar (1930-1989), stabilită după 1975 în străinătate: primul ei film, *Luchian,* era o convingătoare demonstraţie estetică privind „natura” pictorului evocat, un eseu cu nuanţate şi aprofundate selecţii; autoarea avea să „recidiveze”, cu scurtmetraje precum *Universuri picturale* (1965), *Pictorul Ghiaţă, Pallady, Mâinile pictorului* – o replică, parcă, la „mâinile dirijorului” (1967), *Lucian Grigorescu* (1968). În 1959 debuta şi

Iancu Moscu, cu *Bucureştiul, ieri şi azi,* anunțând un spirit viu, cu multiple disponibilități poetice, filosofice şi civice; scurtmetrajul său *Navigatori care dispar* rămâne un prețios document despre o meserie pe cale de dispariție, aceea a plutaşilor pe râurile repezi de munte, în timp ce satira *Fabrica de împachetat fum* (1967) concurează, încă, în competiția celor mai active intervenții critice ale studioului. Lui Iancu Moscu i se datorează şi documentarul din 1961 *30 de operatori pândesc eclipsa,* ale cărui imagini au fost „citate", pe micile ecrane, şi cu prilejul eclipsei totale de soare din 1999. Cu pelicule mult apreciate în țară şi – mai ales – peste hotare îşi făceau intrarea, pe teritoriile documentarului ştiințific, doi realizatori de bază, Stelian Penu care propunea, după alte câteva experimente, filmul *Capul izolat* (1959) şi Doru Cheşu (1934-1994) cu *Febra aftoasă* (1960). Debuta în 1960 şi regizoarea Dona Barta, continuând creator experiența acumulată de Ion Bostan în spațiile de confluență ale ştiinței cu arta. Cu temperamentul cercetătorului, dar şi cu un acut simț estetic, Dona Barta (1931-1977) propunea, prin filmele sale, revelații pasionante despre universuri şi microuniversuri nu întotdeauna la îndemâna ochiului omenesc, mici antologii ale frumosului în natură. Cele mai bune filme ale sale – *Povestiri din lumea Mării Negre* (un film premiat la Veneția în 1962), *Temă cu variațiuni* (1965), senzaționalul *Efemeride* (1968), celelalte de mai târziu – conțin secvențe cu adevărat antologice. Debuta în 1963, după un deceniu de practică operatoricească, regizoarea Florica Holban (1928-1996), care, încă de la primul film, *Oameni şi măşti,* anunța un simț cetățenesc ieşit din comun. Scurtmetrajul său *A cui e vina?* (1965) a şocat la vremea respectivă. În fața aparatului de filmat, copiii, din „casele copilului", din centre de reeducare, îşi mărturiseau tristețile, tragedia şi în multe dintre cazuri – demnitatea. Cu un calm nefiresc, o fetiță povestea cum a fost părăsită de mama ei, într-un tren, pe când avea doar câteva luni. O altă fată – şi ea cândva părăsită – rostea adevăruri teribile: a furat, a mințit, a blestemat. Regizoarea a fost crudă, poate, în răscolirea unui trecut dureros, dar îi împărtăşim crezul: „Vreau să şochez, să zdruncin indiferența; poate că am fost crudă şi cu copiii, răscolindu-le durerea, dar când îi făceam pe ei să plângă, mă gândeam că poate astfel voi împiedeca pe alții să plângă". Debuta, tot în 1963, unul dintre regizorii de bază ai studioului, Titus Mesaroş, cu un „triptic" consacrat construirii barajului de pe Argeş (*4000 de trepte spre cer, Spre cer* şi *Ultima treaptă),* cele „4000 de trepte spre cer" erau cele 4000 de scări din lemn, aşezate provizoriu pe pantele muntelui, care facilitau accesul muncitorilor spre locurile lor de muncă. În astfel de filme – prin imaginile de mare spectaculozitate ale operatorului Petre Gheorghe din *4000 de trepte spre cer* sau ale operatorului William Goldgraber din *Spre cer*, prin demersul regizoral – documentarul românesc trecea de la „înregistrarea mecanică pe peliculă" a unor momente de actualitate la „mărturia sensibilă", care propulsa în prim-plan gândul autorului. Este, şi acesta, un „salt calitativ" în concepția asupra filmului documentar.

În viața studioului „Sahia", condus din 1951 (şi până în 1988) de Aristid Moldovan, a existat, în primii ani '60, şi un „moment colectiv" care ar trebui să fie evocat: majoritatea realizatorilor – printre care Mirel Ilieşiu, Alexandru Boiangiu, Ion Bostan, Slavomir Popovici, Erich Nussbaum, Doru Cheşu, Mircea Popescu, Maria Săpătoru, Dumitru Done, Ervin Szekler, Ladislau

Karda, Petre Sirin, Gheorghe Horvat – au participat la o „monografiere" cinematografică a județelor țării. Cel puțin două dintre filmele realizate atunci au rămas ca documente prețioase despre oamenii unui timp: *Drumurile Crişanei* de Slavomir Popovici (cu un scenariu de Gheorghe Horvat şi cu operatorii Francisc Patakfalvi şi Petre Gheorghe) şi *Puterea pâinii* de Alexandru Boiangiu (cu imagini de pe plaiuri hunedorene surprinse de operatorul William Goldgraber). Pe de altă parte, astfel de filme – să le zicem conjuncturale – evidențiau pregnant câteva dintre carențele de fond care se manifestau încă în producția de filme documentare: pericolul frecvent al „frumosului căutat", falsa literaturizare care îneca adesea adevărurile vieții, reportajele aride, cu suite de imagini inexpresive, cu comentarii fie prea stufoase, fie prea didactice, fie irelevante. Astfel de comentarii – simpliste sau retorice, literaturizante sau emfatice, fals poetice sau declarative, însoțind reportaje şi documentare de actualitate, filme despre artă, filme de ştiință popularizată sau turistice, în sfârşit, orice specie a genului – au minat din interior, ani la rând, producția de filme documentare. Dar câştigurile de calitate, la rândul lor, au fost importante în primii ani '60. Scenarii şi comentarii care au sporit substanțial calitatea textelor s-au datorat unor scriitori sau publicişti ca Geo Bogza, Nina Cassian, Demostene Botez, Maria Banuş, Eugen Mandric, Paul Anghel, Eva Sîrbu, Radu Cosaşu, Gheorghe Tomozei, D.R. Popescu, Victor Vântu. Reuşite remarcabile s-au înregistrat în domeniul imaginii. Continuând experiența şi exemplul predecesorilor (Ovidiu Gologan, Ilie Cornea, Ion Cosma, Constantin Dembinski, N. Marinescu, W. Ott, I. Stoica), mulți alți operatori şi-au format, în procesul creației, o distinctă personalitate: Sergiu Huzum a impresionat prin insolitul ideilor (şi prin tehnicile originale folosite, printre care „trans-trav"-ul), la Doru Segal elemente definitorii s-au dovedit a fi luminozitatea, calmul şi sensibilitatea, la Costea Ionescu-Tonciu – atitudinea meditativă, la Tiberiu Olasz – spectaculozitatea, „aplicabilitatea" stilului său, la William Golgraber – febrilitatea şi dinamismul, la Petre Gheorghe – corespondențele dintre om şi peisaj; alți operatori au contribuit la reuşite: Gheorghe Herschdörfer (în filme de Mirel Ilieşiu, Gabriel Barta, Ervin Szekler, Jean Petrovici, Nina Behar, Pavel Constantinescu etc., până la stabilirea sa – în anii '70 – în Germania), braşoveanul Francisc Patakfalvy (care a colaborat, de asemenea, cu mulți regizori importanți, printre care Gabriel Barta, Ervin Szekler, Mirel Ilieşiu, Slavomir Popovici, Alexandru Gaşpar, Dona Barta, Paula Popescu-Doreanu, Anita Gârbea etc.), Carol Kovacs (colaborator al unor regizori ca Dumitru Dădârlat, Stelian Penu, Maria Săpătoru, I. Moscu, Alexandru Boiangiu, Paul Orza etc.şi, o vreme, cumnat cu Nichita Stănescu), Gheorghe Georgescu (stabilit şi el, după 1969, în Germania, operator la filme de Mircea Popescu, Dumitru Done, Florica Holban, Erich Nussbaum, Pavel Constantinescu, Pompiliu Gâlmeanu etc.)... Toți aceşti realizatori au contribuit, în felul lor, la reuşitele documentarului din primii ani ai deceniului al şaptelea. A urmat, în producția de gen – după primele trei ediții ale festivalului național de la Mamaia, 1964-1965-1966, unde documentarul s-a situat la „loc de cinste" – o perioadă de reflux. Cauzele sunt multiple. Una era detaliată de regizorul Titus Mesaroş (într-un interviu acordat revistei „Cinema" în 1968): „După părerea mea, există o proastă corelare între factorul cantitativ şi cel calitativ. S-a ajuns la un fel de absolutizare a cantității... Dovadă că în aceşti ani a

existat o permanentă presiune de jos în sus, pentru creşterea numărului de filme realizate, dar o mai mică preocupare pentru păstrarea unui anumit barem de calitate la aceste filme." Filmul documentar românesc îşi câştigase o platformă, de creaţie şi de reputaţie, lăsase să se întrevadă parametri de „şcoală". Urma să se producă, firesc, următorul pas. Acest „pas" a provocat un moment (măsurabil în ani) de derută. S-au încercat drumuri dintre cele mai ciudate. Nimic rău, teoretic, în această „încercare de drumuri" (mai ales când un regizor ca Pavel Constantinescu – cu un film „emblematic" la activ, *Contemporanul meu* şi stabilit, după 1971 în străinătate – lărgea orizonturile tematice ale documentarului românesc prin două filme din 1967, *Hanoi – de la răsărit la asfinţit* şi *Copilărie furată,* realizate în Vietnam). Numai că, practic, majoritatea soluţiilor de moment au îndepărtat documentarul de adevăratele sale rosturi; s-a recurs la formule artistice hibride, s-au rărit temele cu adevărat importante, au proliferat descriptivismul şi poetizarea forţată, filmele s-au îndepărtat de realitate. În aceste condiţii, şcoala documentarului românesc a rămas o promisiune, o „fata-morgana". Ceea ce nu înseamnă că în partea a doua a deceniului al şaptelea nu s-au produs şi opere cinematografice valabile. Pe unele dintre ele le-am şi numit, sunt titluri de care ne amintim cu plăcere: *Ursul* şi *Când bărbaţii devin taţi* de Alexandru Boiangiu, *Eternul feminin* de Iancu Moscu, A *cui e vina?* de Florica Holban, *Digul* de Jean Petrovici, *Soarele negru* de Slavomir Popovici, debutul în regie al operatorului Doru Segal cu *Marile emoţii mici, Casa lui Călinescu* de Erich Nussbaum, *Ţuculescu* de David Reu. Sunt, acestea, câteva dintre scurtmetrajele care rămân. Dar ele n-au dat „tonul" politicii repertoriale. Tonul revirimentului îl vor da tot regizorii de frunte ai studioului, Marele Premiu „Palme d'or" obţinut, în 1969, de *Cântecele Renaşterii* la Cannes şi „manifestul" unei noi promoţii (generaţii) de cineaşti, documentarul de lungmetraj *Apa ca un bivol negru*, despre care va veni vorba într-un capitol viitor...

ECOURILE EPOCII ÎN FILMELE ANILOR '50

Dacă personajele filmului românesc dintre cele două războaie mondiale – ca şi plăsmuitorii lor – visau, şi visele lor erau, cum s-a mai spus, *vise de flămânzi (Milionar pentru o zi, Lache în harem, Visul lui Tănase, Bing-Bang),* personajele filmelor româneşti de după *Răsună valea,* din primii ani ai deceniului al şaselea – ca şi plăsmuitorii lor *–, luptau.* Luptau *pentru* (pentru construirea unui alt tip de societate, pentru formarea „omului de tip nou", pentru impunerea dezideratului leninist al dictaturii proletariatului, pentru afirmarea „conştiinţei socialiste") şi luptau *contra* (contra duşmanilor de clasă, contra chiaburilor, contra sabotorilor şi a celor aflaţi în solda serviciilor de spionaj străine, contra „cozilor de topor", contra tuturor celor care puneau beţe în roate „drumului victorios al socialismului"). Filmul – în primii ani de după naţionalizarea mijloacelor de producţie – devenise o armă. „Filmul ca armă" nu era defel o figură de stil, era cruda realitate: prin tipul istoriilor aduse pe ecrane, prin modul de rezolvare a conflictelor, prin însăşi natura „eroilor pozitivi", peliculele româneşti din perioada de referinţă erau – înainte de orice altceva – instrumente de propagandă. Iată cum caracteriza Ecaterina Oproiu (încercând să sintetizeze, în 1975, „un sfert de veac de film românesc") cinematograful primilor ani de „lume nouă": „Într-o epocă în care «a nu fi cu noi înseamnă a fi împotriva noastră», filmul «trebuia să militeze»,

el trebuia să arate cum se ascute lupta de clasă, cum clasele deposedate încearcă zadarnic, prin cozile lor de topor, «să ne pună bețe-n roate». Sabotajul nu va reuşi. Şantierul nu se va închide. Tunelul va fi străpuns *(Răsună valea).* Filmul arăta, de asemenea, un sat, care, deşi mai păstra, în costumaţie şi decor, aerul bucolic al vechilor producţii cu subiecte rurale, nu mai avea nimic de-a face cu trecutele drame țărăneşti, cu fatalismul lor sumbru, cu patimile amorurilor oarbe sau cu setea religioasă de pământ. Lumea satului nu mai conține astfel de porniri decât episodic, la câte un personaj secundar, «netipic», care nu şi-a găsit *încă* locul în noua aşezare. În afara unor asemenea exemplare de importanță secundară, această lume se regăseşte în această etapă, pe ecrane, împărțită pe criterii de clasă, cu o maximă strictețe. Nu arareori rigoarea se confundă cu schema: țăranii săraci sunt interpretați de actori cu obraz cioplit din stâncă, cu privirea tăioasă, dar dreaptă, cu siluetă statuară. Ei sunt întotdeauna hotărâți, juşti, neclintiți, devotați până în fundul sufletului şi uneori până la ultima picătură de sânge. Țăranii mijlocaşi sunt interpretați de actori cu fizic incert. Ei sunt şovăielnici, pradă ispitelor şi ademenelilor, dar când, în sfârşit, înțeleg, devin «aliați de nădejde». Chiaburii – sunt interpretați de actori cu figuri speciale, de preferință graşi, aproape întotdeauna cu priviri viclene. Ei uneltesc necontenit. Dragostea curată a fetei de pălmaş e mânjită adeseori de pofta murdară a odraslei de bogătan, fiul chiaburului. Individul neluminat, «element fără conştiință», se va lăsa mituit de naş şi va acționa ca o unealtă oarbă până spre final, când se va dumiri cine-i sunt adevărații prieteni şi cine adevărații duşmani şi va trece alături de ai săi *(În sat la noi, Mitrea Cocor, Desfăşurarea* – deşi acest ultim film, datat 1955, plăteşte cel mai mic tribut clişeelor, iar unele din secvențele sale conțin un fior care rămâne viu peste ani).” Critica de film purta, la rându-i, ca personajele de pe ecran, ca plăsmuitorii lor, ecourile şi semnele epocii: filmele erau „imnuri aduse vieții noi”, trăgeau „semnale de alarmă”, ne învățau „să fim vigilenți”, „demascau”, „pledau”, „combăteau”, „slujeau”. Efectiv, cinematograful, această „armă” importantă a frontului ideologic, era – în epocă – o „cutie de rezonanță” a patosului politic. Dincolo, aşadar, de toate considerațiile privitoare la valoarea (sau non-valoarea) intrinsecă a filmelor în discuție, cinematograful românesc al acelor ani – prin tematica *sa,* prin mesajele sale, prin aderențele sale social-politice, prin limitele sale specifice – rămâne *document* al unui moment istoric. Din această perspectivă, valoarea sa este inestimabilă chiar atunci când rezultatele artistice sunt sub orice critică. Nu este cazul unei pelicule precum *Răsună valea* de Paul Călinescu, primul film de lungmetraj al „tinerei cinematografii de stat”.

Anul premierei: 1949. Cronicile aveau să apară în ianuarie 1950. Ecourile premierei au luat proporțiile unei sărbători naționale. *Răsună valea* era „adevăratul început” al filmului românesc! Pagini întregi din cotidianele timpului au fost rezervate acestui triumf. Toți comentatorii simt nevoia să încadreze filmul în vasta problematică a „transformărilor revoluționare”. În distribuție figurau numeroşi actori de frunte ai scenei, alături de nume noi, pentru care filmul a fost o „rampă de lansare”: Marcel Anghelescu (Ion), Geo Barton (Radu), Radu Beligan (Niki Goguleanu), Angela Chiuaru (Sanda), Ionescu Ghibericon (Cârciumarul), Eugenia Popovici (Ileana), A. Pop Marțian (Crețu), Nicolae Sireteanu (inginerul Dinescu), Ion Talianu (bancherul

Goguleanu), Maria Voluntaru (doamna Goguleanu), Puiu Dumitrescu (responsabilul UTM), Marcel Enescu (inginerul Poenaru), Puiu Hulubei (Petre), Constantin Mitru (Moş Gheorghe), Iarodara Nigrim (domnişoara Goguleanu), Horia Şerbănescu (cupletistul), Gheorghe Andreescu, Valeriu Buciu, Ioana Călinescu, Mimi Cojan, Dobre Ene, Dumitru Ilariu Popescu, fraţii Anghel, George şi Cezar Grigoriu, Ioana Matache, Paul Mocanu, Nicolae Popescu, Marga Ştefănescu, Constantin Vintilă, Titus Lapteş, Constantin Bărbulescu, Vasile Florescu, Mihai Fotino. Performanţa „specială" a filmului? Pentru prima dată, actorii, părăsind scena, au venit să filmeze pe un şantier, în vârful munţilor, printre stânci, buldozere şi explozii adevărate, şi – tot pentru prima dată – muncitorii şi brigadierii de pe un şantier naţional au devenit interpreţi de film, jucându-şi propriul rol (de unde rezultă şi „aerul" documentar care pluteşte peste intriga propriu-zisă). Tipologia filmului este şi ea marcată evident de semnele epocii. Pe de o parte sunt brigadierii, entuziaşti, inimoşi (Petre, Radu, Sanda, Ileana), care scandează voioşi „n-am venit ca să privim/ am venit ca să muncim!", mută munţii din loc, sparg normele, cuceresc drapelul muncii, cântă de zor marşul (scris de Marcel Breslaşu) cu „Creşte calea şi creşte calea/ de la Bumbeşti la Livezeni"... Nu lipsesc din tabloul tipologic inginerul „de tip nou" faţă în faţă cu inginerul „de tip vechi", minerul cu lămpaşul (care vine din subteran să-şi înlocuiască fratele ucis de sabotori), şi opozanţii elanului general, printre care – pe post de „Marinică zis codaşu'" – băiatul de bani gata (devenit ţinta satirică a colectivului) sau duşmanul de clasă gata să aprindă fitilul criminal. N-are rost să insistăm asupra naivităţilor intrigii, conflictului şi deznodământului: ele vorbesc, explicit, despre timpul în care se petrece acţiunea peliculei şi despre timpul în care s-a realizat actul creator. Peste ani, de altfel, la numai şapte ani după premiera filmului, scenaristul filmului, dramaturgul Mircea Ştefănescu, spunea: „Se împlinesc în vara asta şapte ani de când am scris scenariul primului nostru film artistic de după 23 august, *Răsună valea.* Departe de mine gândul de a mă scutura de răspunderea greşelilor pe care le-am făcut cu această primă încercare cinematografică, dar dacă ţin să evoc aici greşelile altora – adică acele «sfaturi»... – e că din fapte se învaţă mai multe decât din teorii." Şi scenaristul evocă împrejurările administrative de atunci („compartimentul cinematografiei din Ministerul Artelor era condus de un director foarte tânăr, un tovarăş inimos şi dornic să facă treabă... dar... foarte nevinovat în materie"), discuţiile preliminare cu factorii de decizie: „când i-am spus... că înţeleg să prezint pe brigadierii de la Bumbeşti-Livezeni în atmosfera voioasă a tinereţii lor, cu glumele care le însufleţesc în fiecare clipă munca, tânărul director a rămas uluit: – Cum?! mi-a spus – dar noi vrem o dramă!" De aici, lungul şir de variante, până la aprobarea scenariului (după a cincea versiune). Dar „drama" a continuat şi după aceea: „Când stam mai liniştit pe balconul unei vile, cugetând la bucuria sufletească pe care o ai după ce ai terminat o muncă... mă pomenesc deodată că intră în curte, în mare viteză, o maşină. La volan, tânărul director, care, înainte de a stopa, îmi strigă: – Ce facem cu naţionalizarea?... nu se poate să nu băgăm şi noi naţionalizarea în film. Zic: – Păi de ce? Zice categoric: De-aia! În faţa acestui argument invincibil, am lipit scenariului o scenă cu naţionalizarea, care cădea exact ca musca în lapte – cu atât mai mult cu cât filmul era în curs de turnare şi scenariul nu mai putea fi modificat în raport cu acest

proaspăt eveniment politic." Am insistat asupra acestui prim film din „seria nouă" a cinematografiei naționale (de pe genericul căruia aș mai reține câteva nume: regizor secund – Ion Bostan, imaginea – Wilfried Ott, decoruri – arh. Ștefan Norris, muzica: Paul Constantinescu, cuplete: Ion Vasilescu), deoarece el „esențializează" relația dintre film și viață în acei ani de început ai cinematografiei de stat. Asupra altor titluri din epocă nu insist...

Din 1950 datează un metraj mediu cu conotații electorale, *Bulevardul „Fluieră Vântu'"* de Jean Mihail, inspirat de un text de Aurel Baranga, cu Jules Cazaban, G. Timică, Ion Finteşteanu, V. Maximilian, Radu Beligan în distribuție. Personajele urbei – un orășel tipic românesc, dar cu aer de Clochemerle – din filmul lui Jean Mihail sunt un ministru subsecretar de stat (la Interne), un profesor de română, latină și greacă la Liceul Caragea-Vodă, un mare proprietar și comersant, epitropul așezămintelor spitalicești, prefectul, președintele tribunalului, reprezentanți ai opoziției, reprezentante ale sexului frumos (tot din „societatea înaltă"). Situat într-o capitală de județ din deceniul al patrulea, filmul scapă – într-un fel – de sub incidența „semnelor epocii" '50, cochetând chiar cu modelul caragialian (bulevardul cu pricina, care prilejuiește pricini, devenind în final – pe principiul „pupat piața endependenței" – un bulevard „al împăcării"), conotațiile electorale de care vorbeam ajungând, totuși, până în prezentul imediat (ba, spre meritul filmului, mergând chiar mai departe, în limitele unei farse... bulevardiere, desigur).

Din anul 1951 datează două filme de lung metraj, a căror premieră a avut loc spre sfârșitul anului: *În sat la noi* de Jean Georgescu și Victor Iliu (premiera: 20 septembrie 1951) și *Viața învinge* de Dinu Negreanu (prezentat pe ecrane în noiembrie). După un film dedicat șantierului, era cel puțin „normal" – în spiritul epocii – să urmeze o producție consacrată prefacerilor sociale și politice din lumea satului în epoca primelor gospodării colective și, ca un corolar, un film despre dezvoltarea industrială a țării. „Noua ordine" se cerea respectată. Misiunea incursiunii în lumea rurală a timpului a revenit unor regizori destul de diferiți din punct de vedere temperamental și al formației artistice (a căror contribuție particulară la realizarea filmului este greu – și, probabil, irelevant – de stabilit): Jean Georgescu și Victor Iliu. Un regizor, așadar, citadin prin excelență (dar cu o remarcabilă experiență cinematografică la activ) și un regizor mult mai puțin experimentat – la data respectivă –, dar un bun cunoscător al lumii țărănești, descendent din spațiul de taină al Mărginimii Sibiului, s-au lansat în temerara întreprindere a înfățișării pe ecran a „noului sat românesc". Rezultatul? Dincolo de avatarurile tematice ale timpului, „un răspuns polemic la idilismul operetistic al vechilor noastre filme" – după cum sublinia criticul George Littera în postfața volumului „Fascinația cinematografului" de Victor Iliu. Mai mult, criticul considera filmul remarcabil pentru tentativa de a surprinde „fizionomia adevărată a satului românesc: peisajul, portul, chipurile, totul respiră autenticitate, poartă o amprentă specifică." Sunt câteva motive care mă determină să regret că un film precum *În sat la noi* face parte, astăzi, din categoria „filmelor uitate" (mai nuanțat spus, din categoria filmelor *programatic* uitate). Scris și regizat de doi artiști care și-au confirmat ponderea și prestigiul estetic în cinematograful românesc, filmul depășește hotărât limitele tematice ale vremii sale. Jucau în pelicula din

1951 Constantin Ramadan, George Manu, Nucu Păunescu, Aurel Ghițescu, Liviu Ciulei (da, aceasta era intrarea în cinematograf a actorului de 28 de ani Liviu Ciulei!), Andrei Codarcea, Nana Ianculescu, Valentina Cios, Vasile Lăzărescu, Ludovic Antal, Natalia Arsene. În „Contemporanul" (din 21 septembrie 1951) poeta Nina Cassian arăta înțelegere pentru filmul celor doi cineaşti de marcă: „Un câmp, o uliță, o ogradă, o fată cu o iie înflorată, trecând zorită drumul, o casă: suntem, într-adevăr suntem, *În sat la noi.* De cum auzi primele replici rostite în grai românesc, simți o puternică emoție, care suie cu fiecare imagine: emoție mereu proaspătă de a vedea un film al nostru, rod al muncii noastre, un film despre viața noastră. Recunoşti priveliştile, recunoşti oamenii, recunoşti faptele lor şi te simți acasă la tine. (...). Trecutul îşi mai flutură umbrele în privelişti şi în oameni. Dar, treptat, şi priveliştile, şi oamenii se smulg din trecut, leapădă rămăşițele trecutului şi cresc viguros spre o viață nouă." În „Scânteia" (din 22 septembrie 1951) se spunea răspicat: „Regizorii Jean Georgescu şi Victor Iliu au realizat un film de artă." în *Viața învinge,* intelectualului de tip vechi, în solda serviciilor de spionaj străine, îi este opus intelectualul de tip nou, dăruit cu trup şi suflet meseriei şi țării. Pe un scenariu de Aurel Baranga – foarte simplist, departe de valoarea pieselor reprezentative ale dramaturgului –, cu o distribuție de elită (din care au făcut parte George Vraca, Irina Răchițeanu, Valentin Valentineanu, Gheorghe Ciprian, A. Pop Marțian, Fory Etterle – actori care, prin prezența şi prestanța lor, au evidențiat precaritatea şi schematismul rolurilor), Dinu Negreanu a semnat un film eminamente tezist, declarativ ca şi titlul său. Nu va fi singurul. Regizorul – concordant cu timpul său – va mai realiza în 1953 *Nepoții gornistului,* un film cu trimiteri istorice scris de Cezar Petrescu şi Mihai Novicov (cu Andrei Codarcea, Corina Constantinescu, Nucu Păunescu, Iurie Darie, George Vraca, Tatiana Iekel, Constantin Ramadan, Constantin Codrescu, Ion Gheorghiu în distribuție), apoi, în anul următor, *Răsare soarele,* cu aceiaşi scenarişti, de data asta personajele filmului anterior venind mai aproape de actualitate (şi dejucând planurile disperate ale foştilor exploatatori), pentru ca, în 1955, pe un scenariu de Petre Luscalov – cu Emanoil Petruț, Iurie Darie, George Carabin, Ion Lucian, Dana Comnea, Fory Etterle, Dem. Savu, Tudorel Popa, Aurelia Sorescu – să lupte cu bandiți paraşutați prin munți (*Alarmă în munți),* iar în 1957, pe un scenariu de Petru Dumitriu – cu Mircea Albulescu, Margareta Pogonat, Boris Ciornei, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Ştefan Ciobotăraşu, Nucu Păunescu –, în *Pasărea furtunii,* să rămână în zona conflictelor de clasă. Interesant este altceva: un regizor ca Dinu Negreanu (a cărui preocupare predilectă a rămas, totuşi, teatrul), caracterizat sec în dicționare: „la începutul cinematografiei socialiste – principal realizator al filmelor de ficțiune cu caracter propagandistic" (*1234 cineaşti români),* un regizor pe care filmele îl recomandă ca pe *un...* adversar neîmpăcat al imperialismului, s-a stabilit din 1968... în Statele Unite ale Americii, renunțând la lupta de clasă. Şi acest destin mi se pare un „semn al epocii"...

Între timp, filmul românesc a continuat să producă, reuşind doar arareori să iasă de sub incidența presiunilor ideologice. Un „dezertor" a fost Jean Georgescu, care, în anul 1952, a ecranizat trei schițe de I.L. Caragiale, rămânând credincios mai vechii sale pasiuni. Poate că includerea în triptic a schiței *Arendaşul român* este o „concesie de epocă" la rându-i, dar regizorul –

îndeosebi în *Lanțul slăbiciunilor* şi *Vizită* – şi-a văzut de treaba sa, producând încă o dovadă concludentă a vocației sale comice. În *Lanțul slăbiciunilor* – cu Radu Beligan, Eugenia Bădulescu, Marcel Anghelescu –, lumea „loazelor" şi a educatorilor este privită detaşat, cu o ironie elegantă, cu un zâmbet subtil, în timp ce micul „maior de roşiori" (Sorin Stratilat, care joacă alături de Grigore Vasiliu-Birlic, Florica Demion şi Maria Wauvrina) este ridiculizat, în *Vizita,* fără pic de înverşunare, cu o superioară „înțelegere". În cel de al treilea episod al tripticului, *Arendaşul român* – de o altă factură stilistică – apăreau Aurel Ghițescu, Constantin Ramadan, Gh. Ionescu Gion, Nick Niculescu, Darie Popescu. Premiera tripticului a avut loc în 2 februarie 1952, la cinci cinematografe din Capitală, când – cu prilejul centenarului Caragiale – a fost reluată (am văzut cu ce consecințe) şi comedia *O noapte furtunoasă.* Despre cele trei ecranizări ale schițelor caragialene avea să scrie un studiu amplu, peste zece ani, Victor Iliu (în „Secolul XX", nr. 5-6/1962, sub titlul „Caragiale şi virtuțile filmului"); printre altele, se spunea acolo: „Ipostazele cinematografice ale schițelor *Vizită, Lanțul slăbiciunilor* şi *Arendaşul român* sunt o exemplară transpunere filmică a textului integral al lui Caragiale şi o dovadă de netăgăduit a virtuților vizuale, obiective, ale artei marelui scriitor. Datorită fidelității şi rigorii în echivalarea expresiei literare cu cea filmică, datorită păstrării exacte a tonului şi ascuțişului satirei sociale, a reliefului tipurilor şi caracterelor, datorită identității ritmice a mişcării din schițele literare cu mişcarea din schițele cinematografice, aceste filme de scurt metraj pot fi oricând revăzute cu aceeaşi încântare cu care se recitesc schițele originale care le-au servit ca scenarii absolute". În acelaşi an, 1952, când Jean Georgescu încerca să „evadeze" din epocă, recenzentul său de peste zece ani, Victor Iliu, apelând la un roman sadovenian (scenarizat de Valeria şi Profira Sadoveanu), *Mitrea Cocor,* încerca, la rându-i, să depăşească rigorile timpului (colaborând la realizarea filmului cu regizoarea de teatru Marietta Sadova). Jucau în film Septimiu Sever, Dem. Savu, Toma Dimitriu, Cornel Rusu, Aurelia Sorescu, Gheorghe Mazilu, Ion Gheorghiu. Din punct de vedere cinematografic, efectiv, cum avea să o spună şi George Littera în analizele sale consacrate lui Victor Iliu, filmul marchează un moment esențial de căutări în sfera expresivității: „în cele mai bune părți ale sale, *Mitrea Cocor* anunță viitoarele filme în ceea ce ele vor avea mai caracteristic: precipitarea epicului în liric, prezența naturii ca personaj dramatic, consistența realistă a planului doi." Criticul francez Georges Sadoul, într-o cronică a filmului, este şi mai generos. Victor Iliu şi operatorul său, Wilfried Ott– spune Sadoul – „posedă o calitate foarte rară care este însăşi esența artei filmului: ştiu întotdeauna să surprindă în imaginile lor esențialul, nu există în aceste fotografii nete şi sesizante un singur detaliu inutil, o caldă umanitate învăluie până şi personajele secundare." Dar filmul rămâne „datat", pentru că datat rămâne romanul sadovenian, pentru că datate rămân personajele, problematica şi conflictele sale. Victor Iliu avea, totuşi, să evadeze, în 1954, „salvarea" venind tot dinspre Caragiale. Din acel an datează „filmul" *O scrisoare pierdută,* care nu este altceva decât transpunerea pe peliculă a unui mare spectacol de teatru, acela de la Național bucureştean, realizat de Sică Alexandrescu (alături de care, de altfel, Victor Iliu semnează regia filmului). Sigur, nu avem de a face cu un *film,* de aceea am utilizat şi o pereche de ghilimele. Dar avem de a face cu un

document de o valoare inestimabilă (cu atât mai prețios cu cât multe alte mari spectacole scenice s-au pierdut de-a lungul timpului): distribuția „de aur” a spectacolului.de atunci – cu rolurile antologice interpretate de către titani ai teatrului românesc precum Nicki Atanasiu, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Radu Beligan, Ion Finteşeteanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Talianu, Elvira Godeanu – rămâne astfel nu numai în „memoria peliculei” ci intră în memoria generațiilor prezente şi viitoare, ceea ce nu este deloc puțin în lupta artei cu timpul.

Două filme de lungmetraj (după metrajul mediu amintit) a realizat, în continuarea anilor ’50, şi regizorul Jean Mihail. În mai 1954 era prezentat în premieră filmul cu subiect de actualitate *Brigada lui Ionuț,* iar în martie 1957, o altă peliculă cu eroi contemporani, *Râpa dracului.* În intenții, regizorul rămânea pur, după cum o spune în cartea sa de amintiri despre filmul românesc de altădată: „Atât în *Brigada lui Ionuț* cât şi în *Râpa dracului* am avut prilejul să atac subiecte care – cu toate imperfecțiunile pe drept remarcate ale scenariilor şi ale regiei – aveau meritul de a înfățişa în film locuri şi oameni ce nu apăruseră încă în cinematografia noastră: Valea Jiului – cu minerii ei şi codrii Moldovei – cu munca pădurarilor săi. Aveam astfel satisfacția de a putea prezenta, în scene cu caracter aproape documentar, munca şi chipul oamenilor din aceste locuri şi, în acelaşi timp, de a lua contact cu sufletul şi reacțiile lor.” Dar ambele filme sunt victime (inocente?) ale unui timp de tristă amintire, ale unei mentalități de sorginte stalinistă, proletcultistă. Despre ce era vorba în scenariul lui Mihail Leonard pentru *Brigada lui Ionuț?* Brigada respectivă, preocupată de mărirea productivității muncii, lucrează la proiectul unui „încărcător” care va uşura munca în abataje, dar un inginer de tip vechi şi acoliții lui mârşavi pun la cale tot felul de sabotaje, printre care şi surparea abatajului în care lucra brigada fruntaşă. Ionuț nu se dă, însă, bătut şi – cu sprijinul organizației de partid şi prin forța colectivului – invenția va fi introdusă în producție. Despre ce era vorba în scenariul lui Dragoş Vicol pentru *Râpa dracului?* Răspunsul e mai complicat: filmul avea, deopotrivă, un conflict sentimental (o tânără țărancă fuge de acasă în noaptea nunții, ajunge pe un şantier forestier din munții Bucovinei, devine motoristă şi îşi împleteşte destinul cu acela al unui pădurar, în timp ce chiaburul părăsit nu va renunța uşor la tânăra lui nevastă) şi un conflict de clasă (materializat, de asemenea, în sabotaje, acțiuni criminale, planuri diabolice, cum ar fi distrugerea unui baraj... pentru scufundarea plutei pe care se afla iubitul fetei). În ciuda subiectelor de-a dreptul... tragice, cele două pelicule, revăzute astăzi, au darul, din când în când, să stârnească interes: primul prin câte un cadru cu virtuți documentare (care mă determină să aduc în discuție vocația neorealistă a cineastului), prin câteva secvențe cu sâmbure emoțional, cel de al doilea îndeosebi prin imaginile – unele de real dramatism – filmate de operatorul Ion Cosma, cu care Jean Mihail a făcut „echipă” la ultimele sale filme. De asemenea, întâlnirea cu actori de ieri, cu tinerețea unor actori, devine, uneori, captivantă. În *Brigada lui Ionuț*, Emanoil Petruț – tinerel şi frumuşel – are o candoare care... pune în umbră tragedia încărcătorului, Jules Cazaban este un sabotor „ca la carte” (şi am greşi dacă nu i-am sesiza intențiile ironice în caracterizarea fiorosului inginer Panait), mulți mari actori ai scenei româneşti lasă o urmă pentru posteritate – G. Calboreanu, C.

Ramadan, Neamțu-Ottonel, Nicolae Sireteanu, Titus Lapteş, A. Pop Marțian, alături de alți interpreți cu personalitate din toate generațiile ca Emil Liptac, Cornel Gârbea, Dem Savu, Ion Ciprian, Radu Dunăreanu, Doina Şerban, Valetina Cios, Victorița Dinu, Iarodara Nigrim. Şi din al doilea film rămân actorii: frumoasa şi misterioasa Dana Comnea, în mijlocul unei distribuții – de asemenea – cu nume mari, printre care Toma Dimitriu, C. Ramadan, Titus Lapteş, Ştefan Ciobotăraşu, Nicolae Mavrodin, Ioan Porsilă. Îndeosebi supărătoare rămân excesele proletcultiste din presa vremii, comentariile critice fiind, nu o dată, sub orice critică, mult mai marcate de semnele timpului decât filmele aduse în discuție. Este şi acesta un subiect de reflecție când luăm în discuție istoria filmului românesc...

Desfăşurarea, filmul lui Paul Călinescu din 1955, prin care era adusă pe ecran nuvela cu titlu omonim de Marin Preda (scenarizată de prozator şi de regizor, împreună), reprezintă un moment marcant al epocii cinematografice investigate. Replicile memorabile ale filmului: „Te desfăşuraşi?", „Mă desfăşurai!" vorbesc de la sine despre natura intrigii aduse pe ecran. Eram în plină campanie de colectivizare a satelor, „desfăşurarea" reprezenta o acțiune „în forță" împotriva țăranului român, ofensiva împotriva ideii de proprietate. Tipologia sătească, aşa cum reieşea ea din filmele vremii, avea câteva particularități imuabile: chiaburii unelteau, țăranii mijlocaşi ezitau, țăranii săraci revendicau, iar activiştii „de la raion" rezolvau (conflicte, nedumeriri, şovăiri, sabotaje). De data aceasta, nuvela lui Marin Preda şi filmul lui Paul Călinescu mutau accentul de pe acest tablou sinoptic pe biografia unui om: Ilie Barbu din Udupu, țăranul cu o singură cămaşă care traversa satul cu pălăria pe creştet dar cu tălpile goale. Ilie Barbu va deveni un personaj emblematic al filmului românesc, la aceasta contribuind, în mare măsură, şi interpretul, un actor debutant, Colea Răutu, un chip tăiat într-o rocă dură, care avea să facă o carieră de excepție, ca şi cealaltă descoperire cinematografică a regizorului Paul Călinescu, Ernest Maftei, pe atunci – cum scria Ecaterina Oproiu – „pirpiriu, osos, agitat, ursuz, gata mereu să dea în fiert". Distribuția, masivă, cuprindea nume rezonante, alături de nume noi în filmul românesc: Grațiela Albini (Gherghina), Ştefan Ciobotăraşu (Prunoiu), Nucu Păunescu (Ghioceoaia), Fory Eterle (Iancu Enache), Toma Dimitriu (Vasile Ciobanu), Dem Hagiac (Gheorghe Ciobanu), Emil Liptac (Țurlea), Victor Moldovan (Pascu), Vasile Tomazian (Stan), Ion Focşa (Ion Nicolae), Haralambie Polizu (Gavrilă), Dem Demetru (Ioniță), Ilarie Popescu (Bădârcea), Ion Ilie Ion (Trafulică), Gh. Andreescu (fiul lui Trafulică), în alte roluri apărând, printre alții, N. Neamțu-Ottonel, Al. Ghibericon, Carol Kron, Aurelia Vasilescu, Puica Stănescu, Ion Porsilă, Victor Mare.

Încercând să sintetizăm efectele unui prim „obsedant deceniu" asupra cinematografului românesc (aşa cum alții studiază... efectele razelor gamma asupra crăițelor sau margaretelor) vom putea desprinde, uşor, interferențele nefaste între realitățile social-politice şi cele cinematografice. Nu numai că „repertoriul" tematic al filmelor se confunda cu tezele ideologice de sorginte stalinistă, dar „marca epocii" era evidentă în înseşi conceptele cinematografice ale timpului, în mentalitatea autorilor, în „discursul" filmic, ambițiile artistice rămânând izolate, rare, întâmplătoare, fapt reflectat în valoarea de ansamblu a creației din primii ani ai deceniului al VI-lea. Paradoxal, însă, această nu prea veselă perioadă cinematografică, cu filme-

balast, cu imixtiuni flagrante în activitatea creatoare a însemnat, pentru producția națională, şi o experiență pozitivă. Filmele rămân mărturii, documente ale timpului evocat, nu numai prin subiectele şi ideile lor, ci şi prin flagrante erori structurale câteodată. În aceste filme s-au călit mulți dintre artiştii – actori, regizori, operatori – care, depăşind momentul cel mai critic din istoria filmului național, au izbutit să-şi scoată creațiile din menghina unei ideologii deformate şi deformante. Nu fără un „gând ascuns" am enumerat zeci şi zeci de nume actoriceşti din filmele timpului: aveam, de pe atunci, un „front creator" capabil nu numai de... câştigarea unor lupte de clasă ci apt pentru reale bătălii artistice (care, de altfel, nu vor întârzia să apară). În aceiaşi ani grei – şi răi – s-au format numeroşi alți specialişti care aveau să devină pioni sau piloni importanți în creația de film. Mă gândesc la un operator de clasă ca Ovidiu Gologan (exersat în *Nepoții gornistului* şi în scurtmetraje precum *Cu Marincea e ceva* de Gheorghe Turcu sau... *Gelozia bat-o vina* de Elena Negreanu – acestea din urmă, producții ale anului 1954 –, înaintea marilor sale victorii artistice de mai târziu), scenografii Paul Bortnovschi, Giulio Tincu sau... Liviu Ciulei – formați la aceeaşi aspră şcoală a timpului –, compozitori ca Anatol Vieru sau Sabin Drăgoi. Filmul românesc şi-a pregătit în acei ani nu numai „baza materială" ci şi-a găsit, şi-a format specialiştii, ceea ce nu este deloc puțin lucru. Este drept, în acei ani... lumina venea de la răsărit. Printre regizorii care au studiat la Moscova s-au numărat şi câțiva cineaşti de prim rang ca Victor Iliu (care a efectuat un stagiu de specializare cu Serghei Eisenstein!), Ion Popescu Gopo sau Mircea Săucan şi Lucian Bratu, alți regizori ca Aurel Miheles, Gheorghe Naghi, Gheorghe Turcu sau Traian Fericeanu, documentariştii Pavel Constantinescu, Ladislau Karda, Paula Popescu-Doreanu, Ervin Szekler. Tot la Institutul unional de cinematografie, la Conservatorul, la Institutul unional de literatură de la Moscova sau la Institutul unional de tehnică cinematografică din Leningrad au studiat operatori ca Doru Segal, Costache Ciubotaru, Ştefan Horvath, Costea Ionescu Tonciu, Lupu Gutman, Iulius Druckmann, scenariştii Ioan Grigorescu şi Petre Sălcudeanu, scenarista şi producătoarea Marion Ciobanu, compozitorul Laurențiu Profeta, scenografii Ladislau Labancz, Zoltán Szabo, inginerii de sunet Silviu Camil, Andrei Papp, Anuşavan Salamanian, Maia Stepanenco, inginerii Vladimir Munteanu, Toma Răduleț, Aurel Popirad, Alexandru Petculescu, Coloman Ondrejczik. Simpla lectură a acestor nume – cu excepțiile de rigoare – nu este de natură să confere luminii de la răsărit intensități orbitoare, dar, tot la o primă vedere, se poate aprecia sprijinul tehnic real primit de producția națională de filme prin atragerea unor specialişti cu pregătire „la zi" (despre pregătirea social-politică şi morală „la zi" a unora dintre absolvenții moscoviți sau leningrădeni nu mai vorbim). Oricum, un asemenea „detaşament" profesional, asimilat, într-o perioadă relativ scurtă, de către cinematografia națională reprezintă tot un semn de epocă.

Dar nu toate filmele au fost „sub scut" în obsedantul deceniu. Semnalul a fost dat de comedia satirică *Directorul nostru* de Jean Georgescu. Era 29 martie 1955 când filmul a fost prezentat în premieră şi când – rulând concomitent în şase cinematografe bucureştene – a înregistrat un succes cu totul ieşit din comun. Distribuția, în frunte cu doi „monştri sacri", Alexandru Giugaru şi Grigore Vasiliu-Birlic, şi cuprinzând mulți alți îndrăgiți şi „înrăiți"

actori de comedie – Constantin Ramadan, H. Nicolaide, Mişu Fotino, Dem Savu, Florica Demion, Angela Chiuaru, Dorina Done, Virginica Popescu, Zizi Şerban, Puiu Călinescu şi, pe post de comentator din off, Radu Beligan – a fost, desigur, o primă garanție a succesului de public. Dar „secretul" largii audiențe era altul: filmul – cu vână satirică, cu nerv ironic şi cu haz dezlănțuit – avea o „țintă" foarte actuală în epocă, ataca o cucerire de preț a noii ere social-politice: birocrația. În cartea sa „Lanterna cu amintiri", Olteea Vasilescu explică astfel primirea călduroasă a publicului: „Mai presus de atracția indiscutabilă a unui *cast* de zile mari, cauzele acestei calde aprecieri din partea iubitorilor artei a şaptea trebuie căutate în conținutul filmului şi, desigur, nu mai puțin, în forța estetică a argumentației sale. Înfierarea unor năravuri autentice de *aici* şi de *acum* şi nu de pe vremea lui Rică Venturiano a uluit pur şi simplu un public foarte dispus, atunci ca şi astăzi, să râdă cu hohote dacă i se oferea prilejul şi să primească cu vii şi omeneşti aplauze o comedie satirică de lung metraj, noutate absolută pe firmamentul cinematografiei naționale." Regizat şi adaptat de Jean Georgescu după nuvela unui autor care şi-a păstrat atunci anonimatul – iată un „semn de epocă" atât de elocvent încât nu mai necesită nici un comentariu! – semnând cu pseudonimul Gheorghe Dorin, filmul ieşea, efectiv, de sub povara vremii sale, încercând chiar să localizeze (şi să dezinfecteze) nişte răni social-politice ale timpului. Peste ani, secretul scenaristului a fost deconspirat, autor s-a dovedit a fi Eduard Mezincescu, spre surprinderea multora, deoarece persoana respectivă era un „om al regimului", profund implicat în structurile politice ale vremii (pseudonimul ales fiind, se pare, numele... şoferului său). Era firesc ca înfruntarea dintre umilul şi plăpândul funcționar cu nume predestinat, Ciubuc (o variantă modernizată a „omului mărunt", birocratizat până peste cap şi temător chiar de umbra lui), şi directorul său masiv, impetuos dar găunos – jucată admirabil de capii distribuției – să prilejuiască, hotărât lucru, o secvență de antologie. Era firesc ca un astfel de film, al cărui „cal de bătaie" era chiar... epoca sa, cu moravurile şi năravurile sale, să stârnească un val de proteste din partea unei critici rămase – cum am văzut – sub obroc, ca un semn tragic al timpului. Criticile sunt aspre. Nu mai dau nume (autorii comentariilor se recunosc). Se obiectează că filmul nu oglindeşte „fără echivoc esența general-pozitivă a orânduirii din care burghezia a fost alungată de la putere", „deficiența serioasă a filmului constă în aceea că forța satirei este tocită de inconsistența în acțiune a elementelor pozitive, înaintate", se regretă absența „fundalului optimist", criticii se întreabă retoric „oare aşa arată funcționarii din instituțiile noastre?", ba ajung la întrebări mai hazlii decât filmul: „De ce *Directorul nostru?* Al cui al *nostru*? De ce «directorul» n-are nume?!" O exemplară lecție de estetică a artei a şaptea va oferi, în contrast şi în replică, Victor Iliu, în studiul său publicat în „Probleme de cinematografie", nr. 3/1955 („Câteva păreri în legătură cu *Directorul nostru*"). Reproduc un singur pasaj dintr-o cronică amplă, aprofundată, argumentată, *pro Directorul nostru*: „Stilul tratării comicului în acest film poartă pecetea neîndoielnică a personalității artistice a regizorului Jean Georgescu. Prin faptul că personajele comediei satirice *Directorul nostru* nu au fost reduse la silueta unor păpuşi mecanice, că ele sunt străbătute de fluidul vieții, că în exprimarea lor vizuală s-au folosit uneori mijloacele pantomimei, arată că

stilul lui Jean Georgescu merge pe linia celor mai bune comedii realiste." Despre *privirea* filmului va scrie peste ani (în 1981), când filmul va fi repus – întrucâtva – în drepturi, Radu Cosaşu: „Privirea filmului e curată, veselă şi energică, ațintită drept în ochii noştri, ai celor de ieri şi de azi. Dar şi mâine nu se va spune altfel despre acest film criticat distrugător la premieră pentru calomnie şi generalizare pripită. Pripiți au fost doar groparii lui. *Directorul nostru* îi priveşte de sus." În concluzia comentatorului este inclus şi verdictul împotriva epocii proletcultiste, cu efecte atât de nefaste pentru cinematograful şi cultura deceniului al şaselea.

VICTOR ILIU, „LA MOARA CU NOROC"

Cinematograful, scria Victor Iliu, trebuie făcut cu dragoste. Apoi adăuga: „Şi când spun dragoste mă gândesc la tot ceea ce înseamnă cinematograful ca artă, ca instrument de educație şi element de cultură, ca unealtă de investigație a spiritului, ca auxiliar al ştiinței şi al moralei. Şi când toate acestea laolaltă înseamnă cinematograf, e lesne de înțeles de ce facerea unui film nu-i numai un proces industrial şi comercial, ci implică suflet şi conştiința răspunderii." Acestui crez, regizorul, criticul, profesorul, intelectualul de marcă Victor Iliu i-a rămas credincios toată viața. „Viața lui, adevărata lui viață – spune unul dintre principalii săi exegeți, criticul George Littera – a fost reflecția permanentă, interogația continuă, fervoarea cu care s-a dedicat muncii şi umilitatea, o superbă umilitate în fața cinematografului." La filmul său de căpătâi, *Moara cu noroc* – cum ne-am obişnuit să-i spunem *(La Moara cu noroc*, cum scrie pe generic) –, Victor Iliu a ajuns după experiența unor filme documentare, după primele pelicule de ficțiune inspirate de realitățile timpului, după „intermezzo"-ul unui film-spectacol, după întâlnirea cu operatorul-artist Ovidiu Gologan şi după ce, cu zece ani în urmă, în timpul unei specializări la Moscova, învățase cinematograf direct de la Eisenstein. Toate aceste „elemente" l-au ajutat pe regizor să abordeze cu ambiții artistice superioare primul său lungmetraj de ficțiune realizat de unul singur (celelalte fuseseră semnate în colaborare), o ecranizare, de fapt, a unei nuvele de Ion Slavici – scenarizată de Alexandru Struțeanu şi Titus Popovici. Şi ar mai fi un „element", poate cel mai important, care a facilitat drumul spre capodoperă: Victor Iliu a adus cu sine, în acest act cinematografic esențial, gravitatea, tenacitatea, hotărârea şi gospodăreasca meticulozitate a țăranului ardelean, pe care l-a moştenit şi l-a asimilat din moşi-strămoşi. Să insistăm asupra faptului că regizorul s-a născut, a copilărit şi s-a format în spațiul de taină şi de spiritualitate al Mărginimii Sibiului? Cunoaşterea dinlăuntru a universului social şi uman din satul românesc a fost, neîndoios, prima zestre interioară a viitorului cineast. Cu un dezvoltat simț al epicului, dar şi cu uneltele poetului, Victor Iliu s-a apropiat de nuvela lui Slavici ca un bun cunoscător al Ardealului ce era, ecranul consemnând cu fidelitate comuniunea spirituală dintre literat şi cineast. Drama lui Slavici şi-a dezvăluit, întrepătrunse, implicațiile social-istorice-etice, psihologice şi estetice, într-o sinteză prielnică ecranului, portretele realiste ale filmului păstrându-şi, peste decenii, vigoarea. Era firesc să fie aşa. Regizorul n-a descris, pur şi simplu, stări sufleteşti ci a compus, cu recunoscuta sa capacitate portretistică, mişcarea sufletească a personajelor principale: devenirea tragică a cârciumarului, forța demonică a Sămădăului din umbră, dezumanizarea şi destrămarea unor ființe prea

lacome de avuții, undeva, în Ardealul sfârşitului de veac trecut, dar şi oricând, oriunde. În această poveste neguroasă şi aspră – scria criticul Valentin Silvestru la premieră – „se află dramatism concentrat şi valoare plastică a întâmplărilor, dinamică intensă a acțiunii şi exprimare laconică, oameni cu inimi tari şi un conflict care, începând ca un murmur surd, pornit din adâncuri, creşte mereu, răscolind şi măcinând sufletele, răbufnind cu izbucniri pătimaşe, culminând într-o ciocnire distrugătoare de pe urma căreia rămân doar vâlvătăile focului mistuind totul." Filmul îl reprezintă pe regizor prin ceea ce are acesta mai caracteristic. Drept mărturie stau înseşi vorbele cineastului: „Unii cred că filmul fiind o artă eminamente modernă, este, dacă nu cu totul refractar, atunci cel puțin în afara unor corespondențe directe cu tradițiile culturii naționale şi cu folclorul. Există chiar teoria «terenului gol» care ar fi propice «specificului cinematografic», în timp ce prea bogatele tradiții l-ar sufoca. Când am realizat *Moara cu noroc* s-a vorbit despre o influență a westernului. Într-adevăr, în *Moara cu noroc* puteau fi regăsite unele din elementele pe care canoanele critice le stabiliseră drept caracteristice genului amintit: hanul izolat, la răscruce de drumuri, cavalcadele, caleaşca, fuga prin pădure etc. Toate existau însă în nuvela pe care Slavici a scris-o cu mult înainte de afirmarea westernului, în spiritul unui realism critic evoluat."

Câteva însemnări ale cineastului, din timpul realizării filmului *Moara cu noroc,* sunt edificatoare pentru ceea ce numeam „gospodărească meticulozitate" (devenită a regizorului). „De stabilit – îşi propunea regizorul într-o notiță datată 9 octombrie 1955: 1. Biografia personajelor, dimensiunile lor fiziologice, sociologice, psihologice (inclusiv motivul principal al acțiunilor lor, premisa şi idealul). 2. Traiectoria personajelor, evoluția lor în acțiune. 3. Pe această bază, de compus *structura acțiunii*, linia principală, liniile secundare, secvențele, scenele, momentele culminante, deznodământul. (Momentele de suspensie, de tensiune, de destindere, temele personajelor, ale episoadelor, secvențelor.) Relația cu spectatorul. 4. Montajul complex al imaginii şi al muzicii şi *efectelor sonore* în legătură cu ritmul şi cu celelalte elemente menționate. 5. Cheia plastică a fiecărei scene şi secvențe. 6. Tehnica cât mai subtilă a filmării (iluminare, mişcări de aparat, unghiulație, compoziție, montaj în cadru, elemente simbolice...)". Mi-au reținut atenția, apoi, câteva notițe disparate ale regizorului, după ce munca la acest film a fost dusă la bun sfârşit (însemnări din anii 1956 şi 1957): „Ideea simplă a filmului, dintr-o replică a bătrânei: «Nu banii fac fericirea omului» *(«Nu bogăția, ci liniştea colibei tale te face fericit»)."...* „Stilul. N-am avut ambiții mari care de cele mai multe ori te duc la confuzie, la eclectism şi la pastişă (involuntară sau nu). Am căutat simplitatea, claritatea, aş putea spune linia clasică, atât cât suporta drama sumbră a lui Ghiță şi a Anei." ... „Socotesc că o strictă consecvență şi fidelitate față de «materialul de viață» al nuvelei, unită cu refuzul constant de a recurge la soluții plastice aparținând unei sau altei şcoli naționale sau curent, reprezintă cea mai sigură garanție a ceea ce s-ar numi indicele național în forma artistică a filmului." ... „M-am silit tot timpul să fiu eu însumi şi în acelaşi timp am dat şi celorlalți colaboratori artistici această oportunitate în limitele pe care am crezut că o concepție unitară a filmului o admite. (De aceea şi distribuția filmului a fost făcută înainte, pe hârtie, pe baza personalității recunoscute de

mine a actorilor, probele fiind doar o simplă verificare iar nu o căutare a interpreților.).” ... „Orice adaptare sau ecranizare a unei opere literare clasice întâmpină riscul de a deveni discutabilă prin faptul că se va întâlni pe ecran în mod inevitabil cu nenumărații cititori ai operei, care şi-au făcut fiecare o reprezentare proprie, un punct de vedere personal şi deci subiectiv asupra acesteia. Deci, fiecare spectator este un critic avertizat al filmului pe care-l confruntă cu propria-i reprezentare, subiectivă, a operei literare. De aceea, mi se pare că cei care recurg la adaptări «libere», la prelucrări, ocolesc, cu mai mult sau mai puțin succes, tocmai această confruntare de temut.” ... „Ecranizarea trebuie să satisfacă deplin nu numai pe cititorii operei literare, ci şi pe spectatorii care n-au citit-o. Deci într-o ecranizare nu poți şi nu ai dreptul să contezi pe fondul aperceptiv şi pe capacitatea de interpretare a cititorilor operei literare. Filmul, rămânând fidel operei literare, pe care să n-o trădeze în nici un chip, trebuie să aibă unitate şi autonomie, să devină independent de sursa literară, să se detaşeze cu totul de ea, să fie deci un spectacol complet, care să nu aibă nevoie de nici o referință complementară la sursa care l-a generat.” ... „Actorii au fost aleşi (distribuiți) nu după valoarea lor teatrală, ci după corespondența lor cu tipul personajului interpretat. A intrat în considerare în primul rând personalitatea lor aşa cum se manifesta în *viață,* mai mult decât pe scenă. (Pe Barton, cel de pe scenă, nici nu-l cunosc. La fel şi Ioana Bulcă şi Colea Răutu).” ... „Nenorocirea cinematografiei noastre în decursul ultimilor ani a fost optica teatrală asupra filmului şi în special asupra «mise-en-scène»-i şi a interpretării actoriceşti. Singura noastră «experiență» spectaculoasă era teatrul. Coordonatele ei estetice le aplicam fără discernământ filmului şi căutam cu încăpățânare să explicăm prin ele performanțele artistice de invidiat ale altor cinematografii.” Am selectat, deopotrivă, percepte teoretice şi observații practice din experiența de creație a cineastului: din acest „amalgam” s-a născut şi exemplara ecranizare a nuvelei lui Slavici.

Premiera filmului *La Moara cu noroc* – cinematograful „Patria”, 26 ianuarie 1957 – a avut un caracter de eveniment. Operatorii „Jurnalului de actualități” de la Studioul cinematografic „Al. Sahia” au omagiat efortul artistic al realizării filmului, re-impunând o performanță testată cu alt prilej: ei au filmat festivitatea premierei, oferind spectatorilor, la sfârşitul proiecției – după o developare rapidă a peliculei în Laboratorul Florească –, imagini „impresionate” cu două ore în urmă. Pe genericul filmului figurau multe nume rezonante, „de viitor” pentru filmul românesc: alături de regizorul Victor Iliu şi operatorul Ovidiu Gologan, compozitorul Paul Constantinescu, scenariştii Alexandru Struțeanu şi Titus Popovici, scenografii Nicolae Teodoru şi Filip Dumitriu, autoarea costumelor Florina Tomescu, regizorul secund Liviu Ciulei, operatorul secund Ştefan Horvath. Dar iată şi distribuția, cu personajele preluate din nuvela lui Slavici: Constantin Codrescu (Ghiță), Ioana Bulcă-Diaconescu (Ana), Geo Barton (Lică Sămădău), Colea Răutu (Pintea), Marietta Rareş (Bătrâna), Gh. Ghițulescu (Răuț), Benedict Dabija (Buză Ruptă), I. Atanasiu-Atlas (Săilă Bouarul), Willy Ronea (Comisarul), Valeria Gagialov (Doamna în doliu), Sandu Sticlaru (Morți), Aurel Cioranu (Lae); în alte roluri: George Manu, Olga Tudorache, Arcadie Donos, Vasile Boghiță, Alexandru Lungu, N. Săvulescu, D. Hagiac, C. Cron, N. Angelescu, T. Dănescu, C. Soare, M. Cojan, G. Gâmă, G. Cărare, M.

Balaban, V. Fătu, N. Cristescu, G. Anghel, I. Niciu, L. Pop. Printre cronicarii de la premieră s-au numărat D.I. Suchianu („Viața Românească"), Valentin Silvestru („Contemporanul"), Eugen Schileru („Gazeta literară"), Emil Suter („Film"), Dorian Costin („Scânteia"), Oscar Lemnaru („România liberă"), Lucia Bogdan („Munca"). Pentru o dată, critica a depăşit limitele timpului – chiar dacă limbajul... rămânea al timpului –, marcând un succes al cinematografiei naționale, aşa cum conchidea şi Eugen Schileru în „Gazeta literară" (din 14 februarie 1957): „Se poate spune că poporul nostru, atât de înzestrat pentru poezie, muzică şi artele plastice, dovedeşte printr-o asemenea realizare aptitudini remarcabile şi pentru creația de filme artistice."

Referindu-se la filmul *Moara cu noroc,* în volumul său monografic dedicat regizorului („Victor Iliu", Editura Meridiane, 1997), Nicolae Cabel făcea o precizare esențială: „Vitalitatea, aproape neştirbită, a acestei opere cinematografice, fundamentală, în capitolul românesc din istoria celei de-a şaptea arte, exultă mai puțin din stratul ei narativ, cât din eleganța, forța şi suplețea rostirii regizorale". Efectiv, povestea filmului respectă liniile de forță ale nuvelei lui Slavici – şi cu asta am spus totul despre „stratul narativ" al peliculei (regizorul având, desigur, un merit esențial în această translare literaro-cinematografică). De aici încolo, de la intrarea în acțiune a concepției regizorale, pot fi depistate valorile specifice, *filmice,* ale *Morii cu noroc.* S-ar putea vorbi pe larg, desigur, despre stilul acestui film „clasic" – dacă se poate utiliza formula în cazul unei cinematografii în care multe noțiuni sunt şi azi nebuloase – şi „modern" deopotrivă. S-ar putea vorbi pe larg despre strădania sa implicită de a ieşi din scheme şi convențional. Despre atmosfera „de epocă", „de mediu", „de timp", cu tensiunile ei psihologice, conflictuale, morale. Despre elementele unei originale poetici audio-vizuale. Despre corespondențele cinematografice ale mitologiei naționale. Despre dinamismul confruntărilor umane, pe care multe din filmele ulterioare (şi ale prezentului) îl pot invidia. Despre fotogenia peisajului şi calitățile picturale ale imaginii. Ajunşi la acest capitol, simt nevoia unor insistențe. În jocul savant de lumini şi umbre pe care îl preconizează operatorul-artist Ovidiu Gologan aflăm multe intenții care rămân moderne, din simplul motiv că sunt, în substanța lor, moderne. Albul e strălucitor, arde. Negrul e dens, compact. O poezie a singurătății, o poezie tragică are hanul de la răscruce, profilat pe fundalul unui peisaj arid, de început şi sfârşit de lume. Personajele, apoi, ale căror portrete sunt aduse cu pricepere în prim-plan, conțin, în ele, drama. Dacă vedem şi astăzi filmul „în amănunt", este şi pentru că elementul vizual a ocupat un loc central în preocupările cineaştilor. Cât despre actori... Geo Barton, în rolul lui Lică Sămădău, a constituit, încă de la premieră, o pregnantă prezență cinematografică, în măsură să direcționeze destinul celorlalte personaje. Victor Iliu descoperea, în Ioana Bulcă-Diaconescu (interpreta Anei), un mare talent cinematografic, pe care filmele româneşti nu s-au priceput, în continuare, să-l valorifice decât rar şi parțial. În sfârşit, Constantin Codrescu, în rolul cârciumarului Ghiță, a „echilibrat" filmul cu o prezență marcantă. Într-o pertinentă analiză a filmului, criticul George Littera (în „Schița pentru un portret" din volumul *Fascinația cinematografului)* nota: „Iliu citeşte nuvela lui Slavici cu ochiul cineastului interesat mai ales de analiza psihologică, de dialectica mişcărilor sufleteşti, pasionat de

reflecția morală; epicul se va concentra în favoarea dramaticului, liniaritatea şi tensiunea naraţiunii fiind cele ale unui film de cameră. Regizorul e, înainte de toate, un creator de atmosferă. Universul satului ardelenesc de la sfârşitul veacului trecut este reconstruit cu o remarcabilă fidelitate, în spiritul unei întregi tradiții culturale, cu o intuiție exactă a umanității lui zbuciumate, cu o vie sensibilitate la înfățişarea locurilor, a oamenilor, a naturii. Climatul dramatic şi aura misterioară a întâmplărilor, poezia aspră a peisajului, intensitatea surdă a pasiunilor sunt traduse într-o expresie plastică austeră, construită pe coliziunea albului şi negrului, de o rigoare neîntâlnită până atunci; mult mai prețioasă decât picturalitatea studiată a cadrelor, îndatorată, de altfel, lui Figueroa, mi se pare intuiția luminii ca raumgestaltend, ca mijloc stilistic. Suveranitatea imaginii este câştigul istoric pe care *Moara cu noroc* îl aduce cinematografului nostru într-o vreme în care el nu dobândise încă conştiința expresiei."

Victor Iliu va mai realiza un singur film de lung metraj: în 2 noiembrie 1964 avea loc premiera filmului *Comoara din Vadul Vechi,* o peliculă prin care – pe un scenariu de V. Em. Galan – regizorul rămâne în universul său predilect, satul românesc, surprins de data aceasta la o altă vârstă istorică, într-o altă zonă de preocupări şi tendințe sociale. Tot George Littera (în studiul amintit) face câteva precizări: *„Comoara din Vadul Vechi* rescrie unul din motivele centrale din *Moara cu noroc,* patima dezumanizantă a înavuțirii, proiectându-l pe fundalul realităților politice româneşti din anii de secetă '46-'47, descifrând implicațiile mai largi ale conflictelor individuale, aducând, față de drama clasică, un element nou: cuvântul obştei, reacția conştientă a colectivității: tensiunii psihologice, care făcuse voluptatea analizei în *Moara cu noroc,* i se alătură descrierea tensiunii sociale, a forțelor care se înfruntă acum în vâltoarea bătăliei de clasă. Pe de altă parte, *Comoara din Vadul Vechi* continuă căutările stilistice de mai înainte. Există şi aici, în cele mai bune părți ale acestui film inegal, aceeaşi linie severă şi cadență gravă a povestirii, aceeaşi preferință pentru expresia lapidară, aceeaşi aspirație spre o esențializare geometrică a limbajului. Iliu ne dă o pagină antologică, cum este secvența aratului, în care izbucneşte bogăția imaginației lui plastice, în care ritmul sugerează o relație ancestrală între om şi peisaj, în care fiecare element al cadrului capătă funcția unui semn, în care violența expresiei metamorfozează realul în fantastic, dilatându-l ca într-un coşmar. Poate mai mult ca oricând, cineastul a închis în această secvență admirabilă toată dragostea lui pentru cinema." Am recurs la acest amplu citat pentru a sublinia o evidență: în *Comoara din Vadul Vechi* („cântecul de lebădă" al cineastului), Victor Iliu preia discursul tragic din *Moara cu noroc,* adaptându-l altor realități sociale, conferindu-i noi valențe cinematografice; ba mai mult, autorul stabileşte racorduri – privind satul românesc din anii '40-'50 – şi cu documentarul *Scrisoarea lui Ion Marin către „ Scânteia „*. Acțiunea filmului *Comoara din Vadul Vechi* este situată în anii postbelici, terifianții ani de secetă care au urmat urgiei războiului: într-un cătun uitat de oameni şi de Dumnezeu, Vadul Vechi, cu peisaje arse de soare, se întoarce un renegat al locurilor, îmbogățitul de război Prisac, care aduce cu el o comoară – zic oamenii –, provizii, trei cai viguroşi şi un foarte tânăr argat, Ion. În acel peisaj selenar, cu pământuri împietrite, începe o adevărată bătălie a omului cu natura, o înfruntare coşmarescă, vizând

altceva decât supraviețuirea – care era lupta oamenilor de rând în condițiile secetei pustiitoare –, vizând îmbogățirea, profitul de pe urma urgisiților sorții. „Morala” filmului aduce, în linii mari, cu deznodământul *Morii cu noroc:* numai că, de data aceasta, nu putea lipsi „lecția solidarității umane”. Dincolo de trama propriu-zisă, *Comoara din Vadul Vechi* impune – ca şi *Moara cu noroc* – prin rafinamentul plastic, prin subtilitățile de limbaj. Regăsim pomul uscat de la margine de hotar, bătut de vânturi, care străjuia şi împrejurimile hanului de la răscruce. Secvența aratului, spartul bolovanilor (cu pieile cailor, răpuşi de încrâncenarea demențială, puse la uscat) sau „războiul” cu ciorile sunt doar câteva dintre momentele de virtuozitate ale peliculei. Toate sunt semne ale neînduplecatei „voințe de stil”. Victor Iliu nu l-a mai avut alături pe Ovidiu Gologan – şi absența acestuia se simte –, dar a mizat pe experiența operatorului Gheorghe Fischer şi a aruncat curajos, în „arenă”, ca asistent, un tânăr, pe Vasile Oglindă, care i-a respectat rigoarea şi „desenul” regizoral. Un câştig neîndoios al filmului a fost prezența în echipă a compozitorului Tiberiu Olah şi – fireşte – a unor debutanți ca... Ştefan Mihăilescu-Brăila, Ion Caramitru şi Gheorghe Dinică, în roluri-cheie. Alături de aceşti trei actori – emblematici pentru expresivitatea unor personaje ca Prisac, Ion şi Zamfir –, din distribuție mai fac parte Mariana Pojar (Anița), Corina Constantinescu (Maria), Nicolae Tomazoglu (Străinul), Iulian Necşulescu (Gheorghe), Eugenia Bosânceanu (Domnica), Dorina Nilă-Bentamar (Lenuța). Pe generic şi numele unui nou ucenic regizoral: Lucian Pintilie...

Din păcate, *Comoara din Vadul Vechi* a fost ultimul film al regizorului Victor Iliu. O boală necruțătoare a încheiat prematur – la numai 56 de ani – viața celui care, în acei ani, a fost (cum a spus-o Lucian Pintilie) „cea mai înaltă instanță intelectuală a noastră, a cineaştilor, prima noastră conştiință estetică”, transfigurată, prin noblețea şi strălucirea ei, într-o „conştiință criteriu”. La despărțirea de Victor Iliu, Ecaterina Oproiu scria câteva pagini antologice, din care reiau un singur pasaj: „Filmele lăsate în urma lui, filme esențiale pentru cultura românească a acestor decenii, au închis mărturia unor memorabile sculpturi în celuloid. Tăieturi viguroase, muchii dure, o tumultoasă forță virilă. El, blândețea personificată, a lăsat amintirea unei arte aspre, mustind de patimi grele, mişcată de porniri neîndurătoare. Opera lui transmite un sentiment de forță, dar cel care o radiografiază cu atenție simte că muchiile tari tremură sub o rază nespus de fragilă. Din inima conflictelor acelea neguroase pâlpâie înspre noi o lumină dulce-amară. Lumina aceea este fără îndoială propria lui suflare.”

GOPO, O SCURTĂ ISTORIE CU „PALME D’OR”

„În primele mele desene animate am încercat să-l imit pe Disney – mărturisea, într-un interviu, Gopo. Când am văzut că nu pot să egalez perfecțiunea lui tehnică, am început să fac filme anti-Disney. Deci, frumusețe – nu, culoare – nu, gingăşie – nu. Singurul domeniu în care puteam să-l atac era subiectul” (cf. Dana Duma, Magazin estival „Cinema”, 1983). De la această „descoperire” a pornit aşa numita „revoluție gopiană” – cum i-a zis criticul italian Gianalberto Bendazzi – în filmul mondial de animație. „Startul” – în 1957! – l-a dat un film de scurt metraj care concentra, în zece minute, povestea devenirii umanității, de la naşterea sistemului nostru solar la zborul în cosmos. Practic, Gopo inventa un nou

mod de narațiune în filmul de animație, plasându-şi „atacul” anti-disneyan – de care vorbea – în zona dramaturgiei cinematografice. În volumul său „Filme, filme, filme, filme”, din 1963, Ion Popescu Gopo rezumă, cu condei sprinten, povestea naşterii acestui film. Voi rezuma la rându-mi. „Întâi n-a fost nici un scenariu – spune regizorul. Au fost câteva desene, pe urmă mai multe, s-au legat între ele şi-au făcut o povestire... Era un fel de istorie a costumului, pornea din preistorie şi se termina prin 1955, în fundul apelor inundate de oameni-amfibii. Primul desen a fost scara cu trepte din bolovani, din lemne, din piatră, din cărămizi de lut, din beton şi fier, şi, în sfârşit, din oțel plastic, acționată de energie atomică. Pe prima treaptă urca un om îmbrăcat în piei de animale, pe a doua era îmbrăcat într-un costum din vremea egiptenilor, pe a treia purta un costum grec, pe a patra un costum de fier din evul mediu, apoi, împodobit cu mătase purpurie şi dantele, el sărea pe următoarea treaptă, aşezându-şi pe cap o pălărie înaltă sau turtită, până când omulețul îmbrăcat în haine moderne sare pe scara automată din vârful căreia priveşte înapoi istoria costumului. Omulețul nu pare mulțumit nici de acest costum, îl scoate şi se aruncă în ocean – mai gol decât strămoşul său din preistorie – speriind peştii cu înfățişarea sa de om cu labe de broască”. Astfel arăta scurta istorie a primei variante din *Scurta istorie,* film care era premiat chiar în zilele realizării sale (cum a ajuns „bobina” respectivă la Cannes, într-o servietă, imediat după ce Gopo îi pusese „punct”, asta este o altă poveste, demnă de un film fantastico-„ştiințific”, *S-a furat o bombă,* să zicem). Gopo istoriseşte mai departe, în cartea sa, povestea filmulețului *Scurtă istorie,* „înainte şi după scară”. Întâi, în fundul oceanului au apărut tot felul de vietăți, peşti-fierăstrău, câini-amfibii şi gâşte-amfibii, Gopo s-a distrat admirabil desenându-le („întotdeauna am fost convins că fac filme formidabile, chiar când făceam filme proaste” – ne face cu ochiul Gopo în cartea lui); apoi – pe când desena blana unui leopard, cu care ar fi putut începe istoria costumului – i-a venit în minte frunza de viță şi, din frunză în frunză, a ajuns la... maimuțele lui Darwin; au început să se dea lupte grele, atunci, între „istoria costumului” şi „istoria omului” („întocmai ca în frumoasa noastră poezie populară despre meşterul Manole, tot ce construisem se surpase peste noapte”), până când Gopo s-a hotărât brusc: nu va mai fi un film despre istoria costumului care-l face pe om ci despre istoria omului – care-şi croieşte, după măsura sa, costumul şi universul („eram în fața unui nou film!”); pe urmă, regizorul a început să... colecționeze sori – pictați, gravați, ciopliți de om, cu nas, cu ochi, cu gură, cu o coamă de flăcări în loc de păr –, a desenat şi el un soare, cu toate planetele ca nişte bucle blonde, prinse-n ace de argint cărora unii le ziceau comete, era şi o planetă albăstruie pe-acolo, mai umedă, şi, din pricina ei, soarele a strănutat, planetele s-au risipit în spațiu şi au început să alerge fiecare pe orbita ei, aşa cum au hotărât mai târziu astronomii („că soarele a rămas chel şi rotund, că s-a făcut foc de ciudă şi-a început să lumineze ca ziua – asta o ştiu astăzi şi copiii”); mai departe... a luat-o iar de la început („era într-o zi banală de toamnă preistorică...”), un brontozaur tocmai se juca cu un fluture, burduşind pământul, până când o biată maimuță a căzut din pom, şi-a rupt coada, şi, când s-a uitat în oglindă, nu s-a mai recunoscut, capul i se turtise, botul se afundase (iar creierul... „văzând atâta loc liber crescu”, iar ființa respectivă începu să studieze astronomia, aritmetica, îşi spuse om

şi se prefăcu că nu-şi mai cunoaşte părinţii"); pe urmă, într-o banală zi de toamnă contemporană, pe masa de lucru a regizorului a crescut o floare: zis şi făcut, omul va purta cu el floarea, peste tot, de-a lungul scării, sub apă, în ocean, în cosmos, filmul, aproape gata, era foarte departe de istoria costumului („din primele desene rămăsese doar floarea"), dar îi lipsea sfârşitul; „se pregătea pe atunci anul geofizic" îşi aminteşte Gopo, drept pentru care s-a grăbit să-şi trimită omuleţul în cosmos. Dar ce să facă el în cosmos?... De aici, îi re-dau cuvântul regizorului: „Să facă acelaşi lucru ca pe pământ: să sădească flori, să umple cosmosul cu flori. Am desenat cosmosul ca o imensă grădină de flori. Curios, dragă soare, cum omuleţul rupt din tine a descoperit acest grăunte delicat rupt tot din tine, această floricică pentru care tu ai atâtea slăbiciuni. Curios, dragă soare, cum acest omuleţ poate să te întreacă în înţelepciunea lui! Fereşte-te de curiozitatea lui! S-ar putea ca într-o zi să folosească parte din căldura razelor tale şi să fiarbă Calea Lactee! Filmul era gata: 10 000 000 de secole în 10 minute! L-am numit *Scurtă istorie."*

În monografia despre „Gopo" (Editura Meridiane, 1996), Dana Duma – referindu-se la *Scurtă istorie* – subliniază: „Inteligentul şi veselul său eseu despre evoluţia omenirii se lipsea de ceea ce se înţelege în mod tradiţional prin *story.* Dacă abolirea subiectului era pe atunci şi aspiraţia filmului cu actori (concretizată mai ales în creaţia lui Michelangelo Antonioni), reforma animatorului român se bizuie pe specificul artei a opta. Enorma putere de sugestie a imaginii animate nu mai este pusă în slujba unor fabule cu personaje maniheiste pe înţelesul vârstei preşcolare. Fără să ignore posibilităţile animaţiei de a comprima şi dilata timpul şi spaţiul sau de a zămisli lumi fantastice, Gopo demonstrează că expresia ei concentrată poate transmite tâlcuri majore." Aceste *tâlcuri majore,* ascunse uneori sub aparenţa celor mai „nevinovate" glume, fac parte din „arsenalul" revoluţiei gopiene, a cărei armă principală – pe lângă noutatea de ordin dramaturgic – rămâne chiar „omuleţul cu floarea", personajul central al multora din filmele care au jalonat creaţia de pe teritoriile animaţiei a „magului", „magicianului" Gopo. Omuleţul acesta, în sine, era o revoluţie. Cu capul său lunguieţ, cu expresia serioasă, concentrată, cu aerul său de naivitate, ca un prunc matur pus în faţa unor enigme existenţiale teribile, omuleţul acesta cu mâini şi picioare subţiri, cu burticică şi gol, departe de normele ideale ale Feţilor Frumoşi, refuză orice împodobire falsă şi trece prin viaţă, prin întâmplările ei, cu o uimire capabilă să dezlege cele mai întortocheate mistere. Omuleţul lui Gopo a impresionat, la data apariţiei, şi prin grafismul său sumar, esenţializat. „Am făcut un omuleţ – spunea Gopo – cu mare economie de linii. Ochii lui sunt două puncte, nu şi-i poate da peste cap şi nici nu se uită galeş. Mi-am redus de bună voie posibilităţile. Gura lui este aproape imobilă. Nu am folosit nici expresia feţei. Subiectul însă a căpătat forţă. A crescut atenţia pentru fond." Sigur, autorul îşi „subapreciază" în mod premeditat eroul, despre care, de pildă, criticul francez Michel Capdenac spunea: „Omuleţul lui Gopo este mai puţin o caricatură şi mai mult o chintesenţă a omului cotidian şi etern, un amestec exploziv al acestor două aspecte." Efectiv, Gopo – cu iscoditoarea sa fantezie, cu umorul său frust – a creat un personaj cu însuşiri arhetipale. Dana Duma, în monografia citată, aprofunda această idee: „Omuleţul reuşeşte însă să fie şi un personaj în adevăratul sens al

cuvântului, cu gesturi inconfundabile şi cu farmec personal. O curiozitate fără astâmpăr îl împinge în palpitanta aventură cosmico-gnoseologică. Mereu uimit, el străbate în chip victorios încercările dificile, reuşind să le depăşească într-un mod care aminteşte de vagabondul lui Chaplin, fie ignorând pericolul, fie învingându-şi adversarii prin şiretenie."

La Cannes, *Scurta istorie* a lui Gopo a făcut – cum se spune – „impresie". Iată ce scria criticul francez Georges Sadoul despre acest film, după premiul – triumfal! – de la Cannes: „Palmaresul micului juriu a contrastat, din fericire, cu cel al marelui juriu, acordând «Palme d'or» unui desen animat românesc, *Scurtă istorie.* Nu ştim nimic despre realizatorul şi autorul Ion Popescu Gopo, care trebuie să fie tânăr. Filmul său acumulează în zece minute idei poetice, într-o povestire umoristică plină de ritm şi de imaginație. Este foarte important că filmul său nu datorează cu rigurozitate nimic nici lui Disney, nici lui Grimault, nici şcolii cehoslovace, nici celei sovietice. Acest filmuleț a fost la Cannes o descoperire care trebuie semnalată prin strălucirea unui mare premiu." Iată şi ce scria Tudor Arghezi după „lansarea" lui Gopo: „Diavolul binefăcător al acestui nobil univers delicat şi tonic, intercalat în forfota timpului şi a existenței agitate, se cheamă cu numele pământesc de Gopo, celebru şi căutat de jur împrejurul planetei. Filmele acestui român, cu numele derivat din Popescu, a ridicat Popeştii noştri, luați până deunăzi în glumă şi răspăr, până la prestigiul mondial. America îi cere Buftei filmele lui, pe nevăzute. În activitatea artistică internațională, Gopo e prezență românească, fericită pentru faima țării şi a poporului nostru, al cărui geniu autentic începe să circule prin toată lumea veche şi nouă. Fruntariile noastre spirituale trec peste toate granițele naționale – fără să menajăm prea mult vocabularele – în triumf." În filmografia lui Gopo, după *Scurtă istorie,* celebrul omuleț revine în câteva filme „exponențiale": *Şapte arte* (1958), *Homo sapiens* (1960), *Allo, Hallo!* (1962)... Pentru *Şapte arte* aş recurge din nou la cartea lui Gopo („Filme, filme, filme, filme"), de unde aş extrage câteva din premisele cinematografice ale celor şapte arte. Povestea începe într-o îngrozitoare noapte preistorică. „Am revăzut *Scurtă istorie* – mărturiseşte Gopo – şi l-am studiat pe omuleț ca şi cum nu l-aş fi desenat eu. Desenul era simplu, fără nici un «efort grafic», zgârcit în compoziție, zgârcit în mişcare, zgârcit în expresii – ba chiar foarte zgârcit. În tot timpul filmului omulețul n-a zâmbit niciodată. N-a zâmbit niciodată! Găsisem ce căutam. Omulețul-pictor preistoric va adăuga desenului său cioplit pe stâncă un zâmbet!" Mai departe? Veneau trei brontozauri: unuia i-a plăcut grozav desenul, altul nu a fost de aceeaşi părere, cel de al treilea nu avea nici o părere, el era de acord... Dar se născuse prima artă, desenul, din filmul dedicat celor şapte arte! Pentru arta a doua – zice regizorul – „întrebam pe toată lumea: ce este arhitectura?" În film a apărut o avalanşă de pietricele care lovesc capul omulețului până când acesta, susținând o piatră mai mare deasupra capului, a descoperit... acoperişul. Obosit, apoi, a rezemat această piatră-acoperiş pe alte două pietre şi a obținut un *dolmen.* Efectiv, ideile lui Gopo sunt seducătoare chiar atunci când singur o spune (făcându-ne iarăşi cu ochiul): „am stricat ideea"... Cu teatrul, lucrurile au fost mai simple: speriat de dinozauri, omulețul s-a făcut alb ca varul. Acest „alb ca varul" este dat jos de pe față ca o mască. Schimbând masca veselă cu cea tristă, omulețul face dinozaurii să râdă sau

să plângă în hohote. A urmat, în film, literatura. „Ce scriau oamenii cu literele, cu ideogramele, ce scriau cu semnele acestea atât de deosebite unele de altele?”... Gopo îşi răspunde (în imagini): oamenii îşi scriau durerile şi bucuriile lor. Dansul? Regizorul devine, iarăşi, propriul critic: „Dorinţa de a compune un dans cu paşi adunaţi din toate dansurile, din toate colţurile lumii a dat greş – a ieşit ceva hibrid, inestetic.” Lucrurile nu stau chiar aşa în realitate, dar să trecem la o altă artă, muzica, lăsată – cum mărturiseşte regizorul – „înadins” spre sfârşitul filmului. „Am desenat muzica” – mărturiseşte regizorul. Omuleţul descoperă pe rând percuţia, coardele, suflătorii, în foşnetul pădurii. În finalul episodului, „omuleţul dirijează, dirijează orchestra pădurii şi permite temutului fulger să se producă numai la locul hotărât de el în partitură. Abia acum, într-adevăr, omul dirijează natura!” Dar filmul? se întreabă regizorul: a şaptea artă n-am desenat-o? Îşi răspunde în final: „am desenat şi filmul, de la generic până la sfârşit, aşa că ultimul cadru este pelicula care se strânge şi iese sacadat din ecranul alb”. *Şapte arte* rămâne a doua ispravă mondială a omuleţului: datorită lui, regizorul obţine un nou „premiu de aur”, de data aceasta la un alt festival prestigios, cel de la Tours.

După istoria omenirii, după istoria artelor, în istoriile lui Gopo şi-a făcut loc istoria omului. Documentându-se pentru *Homo Sapiens* („pe care la şcoală l-ar fi chemat Homo Meanthropus Sapiens”), Gopo povesteşte: „Am luat o lampă ca Diogene şi am început să-l caut ziua, pe stradă. Peste tot erau numai Homo Sapienşi. Un Homo Sapiens făcea pantofii altui Homo Sapiens, douăzeci de pui de Homo Sapiens alergau lovindu-se cu ghiozdanele, un Homo Sapiens zbura, altul era plecat pe mare sau în fundul ei, o sută de mii erau la meci”. Gopo se întreabă, pe bună dreptate, care ar putea fi modelul lui cel mai fericit în tentativa propusă: „toţi Homo Sapienşii îmi erau dragi, chiar şi sălbaticii de pe treapta cea mai inferioară, chiar cei care recăzuseră într-o stare de degenerare fizică îmi erau totuşi mult mai dragi decât fiinţele de tranziţie”. Să se fi gândit Gopo, în 1963, la urmaşii lui de peste decenii?

Lăsând gluma la o parte, Gopo s-a gândit mereu la colaboratorii săi apropiaţi, cu care a pornit ofensiva novatoare şi care l-au însoţit ani la rând, pe parcursul a zeci de filme. Cei mai apropiaţi au fost compozitorul Dumitru Capoianu, inginerul de sunet Dan Ionescu, şi o seamă de profesionişti valoroşi ai desenului animat: Constantin Popescu, Pascal Rădulescu, Matty Aslan, Constantin Musteţea, Iulian Hermeneanu, Nicolae Hizan. Pentru fiecare, Gopo, în cărticica sa, are cuvinte de apreciere şi de mulţumire. „Muzica a fost compusă de un compozitor pe pianul căruia sunt mai multe şuruburi decât note muzicale; compozitorul este Dumitru Capoianu, cu o imaginaţie bogată, mereu modificând şi improvizând acorduri, chiar în timpul înregistrărilor”; „Inginerul este Dan Ionescu sau cum îi spunem noi, «Don-profesor» –, un fel de Jupiter priceput în fel de fel de zgomote lungite sau comprimate tehnic, captate din cosmos sau provocate cu un dop de plută, un om inventiv, un tehnician excelent.”; „Dintre desenatori cu greu mă pot opri la câţiva. Sunt mulţi talentaţi. Fiecăruia îi datorez rezolvări plastice interesante şi mai ales dragostea pentru munca noastră colectivă. Cel mai util, cel mai prezent în toate muncile, ajutorul şi învăţătorul cel mai apropiat era tatăl meu – Constantin Popescu. De la Pascal Rădulescu am

învățat mult desen şi încăpățânare în muncă". Aportul tuturor, „nepreţuit, în toate filmele", este amintit cu recunoştinţă. Frumos spunea, cu un prilej, regizorul Ion Truică despre „echipa lui Gopo": „Arta lui Gopo se leagă şi de capacitatea de a şti să adune în jurul său personalităţi de talent, capabile să-i concretizeze cinematografic gândurile. Animatorii: Constantin Crâhmărel – un talent autentic înzestrat cu simţul mişcării elastice, cursive, simţul său ritmic şi intuiţia sa comică l-au ajutat să rezolve cu succes multe din scenele-cheie din filmele maestrului; Mica Boroghina – înzestrată cu un simţ al umorului şi al poantei rar întâlnit, cu explozii neprevăzute în mişcare; Roland Pupăză – un artist cerebral, rafinat animator şi scenograf, obsedat de semnificaţia mişcării, căutând neobosit alternanţe de ritmuri pentru a mări expresivitatea scenelor; Constantin Merlan – un creator îndrăgostit de cursivitatea mişcării, alternând firescul mişcării reale cu fantasticul animaţiei imaginare. Montajul: Didi Vasilescu – «foarfeca de aur» a ritmat în mod inspirat filmele lui Gopo, a ştiut să asocieze simbolic imaginile şi să le dea sens. Unul din elementele forte din filmele lui Gopo este coloana sonoră. Muzica imaginată de Dumitru Capoianu are o neobişnuită invenţie melodică şi ritmică, un stil de neconfundat. Muzica sa este expresivă, seducătoare prin originalitatea ei. Sunetul a fost mereu imaginat de profesorul Dan Ionescu – o inteligenţă neliniştită, un inventiv, un inspirat căutător de metafore sonore. Dotat cu un excepţional simţ al ritmului, el dă viaţă filmului prin efecte sonore surprinzătoare, năstruşnice. Imaginea: Gopo prefera să nu schimbe colaboratorii. Se ataşa de ei, îi respecta, îi încuraja şi la rândul său era admirat şi divinizat de ei. A avut alături de el pe Rad Codrean, zis Tati, un operator sobru, riguros, pedant, meticulos. Cunoştea dumnezeieşte toate posibilităţile camerei de luat vederi şi imagina cu exactitate toate mişcările de aparat. Exactitatea filmărilor sale devenise proverbială; Olga Niţu – a lucrat cu maestrul la filmele realizate după anul 1975. Lucidă, metodică, ordonată, cu un simţ artistic înnăscut, ea a crescut de la un film la altul, reuşind în final să rezolve orice probleme de imagine. Redactorii: Watzlav Stukas – un artist excepţional, plin de idei, de o rară bunătate şi delicateţe sufletească, şcolit la câţiva dintre regizorii ruşi de talie internaţională. Il ajuta pe maestru să ordoneze bogăţia de idei, fiind un sfetnic inspirat; Cecilia Rădulescu – o literată cultă, complexă, neliniştită, a fost alături de maestru la multe dintre filmele de vârf. Foarte puţini ştiu că alături de Gopo se afla asistentul de regie, un *cap limpede* care ştie tot, vede tot şi nu iartă greşelile: Pieretta Atanasiu a pus enorm suflet îa realizarea filmelor maestrului. Simpla enumerare a calităţilor *echipei lui Gopo* este edificatoare pentru nivelul artistic al colaboratorilor săi". Cu această echipă de nădejde, Gopo a imaginat – în stilu-i caracteristic – alte şi alte scurte istorii, istoria telecomunicaţiilor, de pildă, în *Alo, Hallo!,* unde născocirea alfabetului Morse se datorează picioarelor unei broscuţe şi unde Pământul este un ghem de fire telefonice, de unde radiofonice şi, desigur, de peliculă cinematografică. Cu o fervoare experimentală specifică tinereţii sale fără bătrâneţe, Gopo avea să-şi continue scurtele istorii şi-n deceniile următoare, avea să deruleze povestea omuleţului său până înspre sfârşitul vieţii.

Între timp a parcurs – vreme de trei decenii – şi experienţa filmului de ficţiune, cu actori. Îndeosebi primele sale lungmetraje, *S-a furat o bombă* (1961), *Paşi spre lună* (1963), *De-aş fi... Harap Alb* (1965) şi *Faust XX* (1966)

păstrează în ele – şi în gândul rostit sau nerostit al autorului – „sămânța" filmelor de animație. Gopo îşi raportează mereu filmele la propria creație din domeniul celei de a opta arte, iar „deschiderea" spre fantastic rămâne, neîndoios, cum notează şi Dana Duma în monografia sa, „principala legătură de rudenie cu desenul animat". Pe de altă parte, regizorul recurge adesea la tehnici specifice sau auxiliare ale animației, cum ar fi şi procedeul pixilației (o tehnică prin care personajul uman este filmat în regim „imagine cu imagine"), procedeu utilizat în parabola antirăzboinică *S-a furat o bombă:* o antrenantă cursă de urmărire între o bandă de gangsteri şi protagonist – în care se combină momentele de animare a actorilor cu efectele de mişcare mecanică, automatizată – constituie unul dintre momentele „de vârf' ale filmului. Secvențele dinspre final, realizate în aceeaşi tehnică, poartă în ele metafora-cheie şi pledoaria pentru folosirea energiei nucleare în scopuri paşnice: oamenii se deplasează cu ajutorul unor bucăți desprinse din bomba atomică. Tezist pe alocuri, cu unele metafore naive, filmul lui Gopo – despre o bombă atomică ajunsă din întâmplare în mâinile unui biet cerşetor – mizează pe inspirate efecte de comic burlesc şi conține câteva secvențe antologice pe parcursul peregrinărilor eroului, un tip de „vagabond chaplinian" interpretat de Iurie Darie; printre ceilalți interpreți ai filmului, Eugenia Balaure (cu chip de înger salvator), Emil Botta, Tudorel Popa, Liliana Tomescu, Haralambie Boroş, Puiu Călinescu. Recurgând la o dramaturgie de tip eseistic, pusă la dispoziția fanteziei, Gopo imaginează, în *Paşi spre lună,* ca scenarist şi regizor, o călătorie dinspre viitorul înspre trecutul omenirii. „Am vrut să realizăm un film de previziune, ştiințifico-fantastic – mărturisea Gopo în programul de sală la premiera din februarie 1964 –, şi să imaginăm o lume stranie pe o planetă vecină, am vrut să facem o comedie cosmică... Pregătind plecarea rachetei spre lună, am înfipt pilonii rampei de lansare în pământ şi, tot săpând, am devenit arheologi ai zborurilor din trecutul îndepărtat. N-am mai plecat în Cosmos, şi-am coborât din ce în ce mai adânc în amintirea noastră." Practic, comedia ştiințifico-fantastică *Paşi spre lună* aduce un omagiu celor care au imaginat, au pregătit zborurile cosmice, întâlniți de erou, un cosmonaut din anul 2000 – sic! –, în drumul său prin tunelul timpului (pretextul acestei călătorii originale fiind un... scurtcircuit, pe un cosmodrom, unde „bărbatul venit din viitor" – Radu Beligan – tocmai se bărbierea cu un aparat electric). Călătoria din trecut spre prezent porneşte din comuna primitivă unde oamenii cavernelor se străduiau să aprindă focul prin frecarea pietrelor– printre ei fiind şi o frumoasă „sălbatică" înfăşurată în blănuri, Liliana Tomescu –, eroul nostru îl întâlneşte, apoi, pe Prometeu (Septimiu Sever) luptându-se cu vulturul şi, tot în mitologie, dă de Cupidon, Pegas şi Mercur (acesta din urmă, cu chip şi glas irezistibil, fiind Grigore Vasiliu-Birlic), printre celelalte personaje ale revenirii spre prezent fiind Califul din Bagdad (pe covorul său fermecat), Galileo Galileu (abjurând în fața rugului, prilej pentru un ingenios şlagăr lansat de Dumitru Capoianu şi interpretat de Radu Beligan, „E pur si muove"), Leonardo da Vinci (care tocmai o picta pe faimoasa Giocondă, Mona-Lisa – Eugenia Popovici – fiind... o femeie durdulie, blondă şi mâncăcioasă, care muşcă dintr-un măr în timp ce Leonardo – Emil Botta – îşi potriveşte culorile), Cyrano de Bergerac, baronul Münchausen şi, pe lângă aceşti legendari eroi livreşti, legendari pionieri ai aviației, ai zborurilor

cosmice, ca Traian Vuia, Blériot, Lindbergh, Gagarin... Mai jucau în film Ion Manu, George Demetru, Marcel Anghelescu, Irina Petrescu, Florin Piersic. A urmat, în filmografia regizorului, basmul cinematografic *De-aş fi... Harap Alb,* o originală lectură din Creangă care i-a solicitat la maximum imaginaţia, dovadă fiind şi marile libertăţi luate faţă de textul originar. Însuşi numele eroului este citit altfel decât în interpretările clasice: pentru regizor, „Harap-Alb" este un fel de „alb-negru", „uite-l nu e", „laie şi bălaie", „cioară vopsită", iar eroul cu acest nume – interpretat de Florin Piersic – e „cam prostuţ şi cam fricos", mult mai indecis, mai lipsit de siguranţă, decât inamicul său pe viaţă şi pe moarte, Spânul, un tip fermecător, cu bogat păr negru (Cristea Avram), pentru care D.I. Suchianu, în cronica sa din revista „Cinema" – 11/1965 –, are o frază antologică: „frumuseţea Spânului e vibrantă ca o lamă de Toledo". Un rol important în stabilirea convenţiei moderne a basmului îl are, hotărât lucru, scenografia lui Ion Oroveanu, somptuoasă şi barocă, esenţializată, cu trimiteri exuberante sau ironice la tablouri celebre, cu o cromatică intensă şi cu sugestii fantastice. Alături de Florin Piersic şi Cristea Avram, în film apar interpreţi familiari în filmele lui Gopo (Emil Botta – pe post de împărat, la rândul lui, original –, Irina Petrescu – în dublu rol, unul de prinţesă şi altul (sic!) de... prinţesă... clonată –, George Demetru, Eugenia Popovici, Fory Etterle, Liliana Tomescu, Puiu Călinescu etc.), printre propunerile insolite fiind aceea a pictorului Mircea Bogdan în rolul lui Flămânzilă şi, desigur, aceea a „actriţei" Lica Gheorghiu. În sfârşit, pentru a rămâne printre filmele deceniului al şaptelea, Gopo a revenit, prin *Faust XX,* la una dintre formulele sale predilecte, *science-fiction-ul* vesel. Premiera filmului avea loc în decembrie 1966. Pentru rolul Margaretei – din interpretarea îndrăzneaţă a mitului faustian –, Gopo a recurs la o actriţă poloneză, Eva Krzyzewska, care joacă alături de Emil Botta (un Faust interesant, „umanizat", care suferă de o boală incurabilă, motiv care-l face să râvnească la nemurire), Stela Popescu (fiica profesorului, o fiinţă cam... tembelă), Iurie Darie (un asistent carierist, căruia Faust îi împrumută trupul) şi Jorj Voicu (un Mefisto insinuant, tenace, cu talent de manipulator). Noua convenţie propusă de Gopo – cam greoaie, cu „articulaţii" discutabile – este, totuşi, un argument valid al originalităţii.

Filmele de lung metraj ale lui Gopo au fost bine primite la Festivalurile cinematografice ale timpului. *S-a furat o bombă* şi *Paşi spre lună,* ambele cu imagini semnate de Ştefan Horvath, au fost distinse cu premii la Edinburgh, Salonic şi – respectiv – Trieste, în timp ce *De-aş fi... Harap Alb* – cu imagine, ca şi *Faust XX,* de Grigore Ionescu – a obţinut premiul de imagine la Milano şi premiul de regie la Moscova. Cel mai premiat cineast român, Ion Popescu Gopo (1923-1989) a rămas tributar, însă, în întreaga sa creaţie, primului său premiu internaţional, pentru *Scurtă istorie,* acea atât de strălucitoare „Palme d'or", de la Cannes, din anul 1957...

A OPTA ARTĂ ÎN OFENSIVĂ

Gopo, cum am văzut, a intrat în lumea animaţiei sub zodia lui Disney, prin filmuleţele destinate micilor spectatori, cu albine şi porumbei, iepuraşi neastâmpăraţi, răţoi neascultători şi arici răutăcioşi. Cam în aceeaşi perioadă se dedica genului un alt cineast original şi inventiv, Bob Călinescu (1926-1990), cel care avea să dea viaţă păpuşilor, asemeni lui Gepetto, nu mult după ce un clasic al animaţiei mondiale, cehul Jiri Tranka, cel mai

notoriu creator de animație cu marionete, lansa „filmul-şcoală” *Bunicul a sădit o ridiche.* Intrat în lumea filmului ca actor, suferind un accident – care era să-l coste viața – pe când juca în *Răsună valea,* Bob Călinescu s-a dedicat animației de păpuşi din primii ani ’50 (după ce, încă din 1949, încercase un filmuleț de un minut, *Scrisorica). Vulpea păcălită,* scurtmetrajul său color din 1953, chiar dacă era sărac din punct de vedere al animației, lăsa să se întrevadă bogata imaginație a autorului – animalele din film, de pildă, circulă cu... banda rulantă – şi harul construcției caracterologice a păpuşilor. Cea mai prolifică perioadă din creația regizorului (1953-1966) cuprinde aproape 30 de filme, felurite ca gen sau ca sursă de inspirație, diferite şi prin tehnicile folosite. Bob Călinescu şi-a propus, deopotrivă, filme moralizatoare pentru copii precum *Chiț în pericol* (1956) sau *Năzdrăvanii* (1957), ecranizări după Caragiale, Goethe, Arghezi sau Shakespeare – *Domnul Goe* (1956), *Ucenicul vrăjitor* (1957). *Balada meşterilor* (1962), *Romeo şi Julieta* (1968) –, parabole cu întâmplări cotidiene – *Pantalonaşii se poartă uscați* (1957), *Glumă nouă cu fier vechi* (1964) –, fantezii cineplastice ca *Metamorfoze* (1961), *Ritm* (1965), *Calomnierea calomniei* (1970). Regizorul a folosit păpuşi din lemn sculptat în stil popular – *Rapsodie în lemn* (1960) –, obiecte animate – *Toporul şi pădurea* (1968) –, cartoane decupate – *Cuiul* (1963) –, şi-a înnoit permanent mijloacele de expresie, gustul experimentului i-a marcat întreaga creație. Opera sa cinematografică a urmat un proces permanent de abstractizare. Dintre filmele amintite se impun câteva: *Domnul Goe* (cu eroi nostimi în prim-planul acțiunii), *Ucenicul vrăjitor* (în care, prin păpuşile sale, regizorul încearcă să transmită iluzia de materie vie, de-a dreptul straşnic fiind personajul... măturoiului), *Rapsodie în lemn* (o idilă între un băiat şi o fată, două bucăți de lemn pe masa unui sculptor) sau *Romeo şi Julieta* (o animație de pietricele, cu ajutorul cărora autorul încearcă să sugereze acțiuni şi caractere umane). Cele mai ambițioase din punct de vedere artistic rămân filmele experimentale ale lui Bob Călinescu: în *Metamorfoze,* lucrând cu crenguțe, cineastul impresionează prin dinamica formelor, reuşind originale efecte plastice; *Ritm* – cu Păcălina şi Păcălici – este un alert şi expresiv montaj ritmico-armonic; *Calomnierea calomniei* (care recurge şi la efectul ludic al „ariei calomniei”, cântată de Nicolae Secăreanu), este, de asemenea, un experiment original, cineplastic, bazat pe jocuri şi surprize cromatice. Ar fi de amintit şi un film de mai târziu al regizorului, *Oul* din 1972, prin care Bob Călinescu încearcă să ilustreze, în formă modernă, legendara dilemă a lui Columb: un om se ambiționează să aşeze în picioare un ou, nu oricum, ci pe partea sa ascuțită, oul refuză, se împotriveşte, se apără, se înfurie, se întristează şi sfârşeşte prin a se sparge, dar căzând, el se va aşeza vertical, sprijinit pe propria coajă. Parabolele lui Bob Călinescu n-au fost niciodată lipsite de tâlc.

Din preajma lui Gopo a pornit – în urmă cu aproape 50 de ani – un alt pionier al filmului de animație, Iulian Hermeneanu (n. 1923), rămas fidel, de-a lungul anilor, creației destinate copiilor: el debuta în 1953 cu o fabulă cinematografică semnată alături de Matty Aslan, *O poveste cu ursuleți,* printre filmele sale de mai târziu figurând *Ciuboțelele ogarului* (1955), *Alfabetul* (1958), *Căluții de foc* (1959), *O poveste colorată* (1960), *Zâna de cerneală* (1961), *Mătura năzdrăvană* (1962), *Două creioane, Soarele şi trandafirul* (1965), *Patru pitici* (1967), *Motanul în cosmos* (1968); culori calde,

personaje simpatice, poveşti atractive: Iulian Hermeneanu s-a dovedit, mereu, un prieten bun al micilor spectatori. În 1954 debuta şi Olimp Vărăşteanu (1929-2007), un nume de bază din „vechea gardă" a filmului de animaţie, a cărui creaţie avea să se extindă pe aproape patru decenii. După ce încearcă, în fugă, desenul zgâriat pe peliculă şi filmul de păpuşi, regizorul abordează, primul, cartoanele decupate în animaţia românească. *Vulpoiul campion, Păţaniile vulpoiului* şi *Zdreanţă,* trei filme ale sale din 1955, au reţinut atenţia îndeosebi prin capacitatea de fabulaţie a autorului. Cu timpul, registrul stilistic al lui Olimp Vărăşteanu se diversifică, autorul părăseşte personajele animaliere care l-au lansat, îşi încearcă forţele în pamfletul social-politic – *Omagiu* (1959), *Raidul păcii* (1960), *Made în Africa* (1961) –, îşi afirmă tot mai răspicat potenţialul ironic, evident încă de la primul său film (*Veniţi mâine!)* şi susţinut de alte câteva cartoane decupate, *Superstiţiosul* (1956), *Cotidiene* (1964), acest din urmă film fiind un amuzant joc de metafore verbale şi vizuale. Fin umorist, Olimp Vărăşteanu a îmbogăţit filmografia genului satiric cu titluri incitante: *Nimic despre Arhimede* (1965), *Cinci săptămâni în balon* (1966), *Îngerul împuşcat* (1967), *Variaţiuni* (1969), *Fata din Far West* (1970). Filmele amintite sunt doar o mică parte din creaţia de referinţă a autorului: în anii '70 şi '80 regizorul – cum vom vedea – îşi va consolida filmografia (reapropiindu-se de universul copilăriei, realizând „filme de autor" şi de inspiraţie literară, episoade de serial etc.): pe bună dreptate, regizorul a fost considerat „creatorul şcolii româneşti de cartoane decupate".

Printre autorii activi după anul 1954 s-a numărat şi Constantin Popescu (1895-1965), tatăl lui Ion Popescu Gopo şi al operatorului Alexandru (Alecu) Popescu. Specialist în filme pentru copii, Constantin Popescu – unul dintre fondatorii filmului profesionist de animaţie – a activat, din anul 1951, în secţia de animaţie a Studioului „Bucureşti", lăsând în urma sa pelicule ca *Fluieraşul fermecat* (1954), *Răţoiul Mac-Mac* (1957), *Răţoiul şi purcelul la patinaj* (1958), *Purcelul în excursie* (1959), *Hoaţa de la circ* (1962), *Căciuliţa cu ciuc roşu* (1964), *La carnaval* (1965). Unul dintre colaboratorii lui Gopo, ca animator, ani de zile, Constantin Mustaţea (1937-1996) a făcut saltul scriptic şi valoric în breasla regizorilor cu filmul *Cine a găsit mănuşa?* (1961). După cum o spune Dinu Ioan Necula în volumul său „Călătorie în lumea animaţiei româneşti", „suflul novator adus de el în animaţia românească a anilor '60 reprezintă o încercare aproape singulară de racordare la contextul avangardei europene a genului, în speţă şcolile iugoslavă şi poloneză, desigur cu tributurile de rigoare plătite maeştrilor". Filmele sale – unele dintre ele îmbinări de procedee, tehnica desenului animat cu cea a cartoanelor decupate –, investite nu o dată cu un umor incisiv, s-au numit *Şase fabule cu un struţ* (1964), *Zâmbetul* (1965), *Balena* (1966), *Pe fir* (1967) – film distins cu „Leul San Marco" la Veneţia –, *Cuvinte* (1968), *Eu doresc, tu doreşti, el doreşte* (1969). O menţiune şi pentru scheciul *Oul* din *Pământul oamenilor* (1967), un film colectiv printre autorii căruia s-au numărat Virgil Mocanu, Genoveva Georgescu, Olimp Vărăşteanu, Victor Antonescu, George Sibianu, Ion Popescu Gopo. Din 1970, regizorul Constantin Mustaţea s-a stabilit în America.

Printre regizorii afirmaţi în deceniul al şaselea a fost şi George Sibianu (1927-2007), care realiza, în 1957, *Insula Negriţei* şi *Urna miraculoasă,*

dovedind înclinații speciale pentru filmul de păpuşi. Printre celelalte filme ale sale s-au numărat *Telefonul* (1958), *Împărăția leneşilor* (1961), *Ghiocei* (1964), *Cocoşelul de hârtie* (1965), *Mimetism* (1966), *Idila* (1967), *Boul şi viţelul* (1968), *Câmpul* (1970). Cea mai importantă creație a sa din anii '60 a fost filmul *Prostia omenească* – distins, de altfel, cu „Pelicanul de aur" la Festivalul internațional din Mamaia, în 1968 –, o hazlie ecranizare a unui basm de Ion Creangă, cu câteva secvențe savuroase, printre care aceea cu drobul de sare. Ar fi de reținut şi numele unuia dintre colaboratorii apropiați ai regizorului la un alt film valoros *(Mimetism),* graficianul Benedict Gănescu, un artist de clasă, ale cărui desene – bazate pe jocul unor forme geometrice – sugerau, cu umor şi inflexiuni satirice, riscurile uniformizării. Tot către sfârşitul anilor '50 debuta, ca regizor, Liviu Ghigorţ (1925-1979), cu filme precum *Aparat universal* (1958) şi *Petrolache Făt Frumos* (1959), pentru ca, în anii '60, să semneze alte pelicule ca *Oac broscoiul lăudăros* (1960), *Legendă contemporană* (1961), *Fără morală* (1964), *Pata* şi *Paralele* (1966). Până la sfârşitul anilor '50 a realizat filme la Studioul „Bucureşti" şi Jean Moraru (intrat în cinematografie încă din 1941, la O.N.C., realizator al unui film de animație încă din 1946, *Pățania lui Ion):* autor de filme pentru copii, el a semnat pelicule ca *Lacătul minune* (1955), *Tolănici* (1957), *Motanul pedepsit* (1958), *Brăduțul singuratic* (1959), înainte de a se stabili în străinătate. Din 1970 se va stabili în străinătate (în Statele Unite ale Americii) şi Ştefan Munteanu (1926-1990), pictor, grafician, poet, lansat – din 1960 – şi ca regizor de animație (prin filmul *Căsuțe ascunse),* el fiind autorul unor scurtmetraje ca *Zgribulici* (1961) – film premiat la Mostra filmelor pentru copii de la Veneția –, *Electronicus* (1963), *Petrică şi încă cineva* (1964), *Dimensiuni* (1966) – premiat la Bergamo –, *Băiatul şi cărbunele* (1967), *Domnişoara vrăjitoare* (1968), *Aventură în albastru* (1969). Dedicat filmelor pentru copii, Florin Anghelescu (1931-2008) realiza, în anii '60, pelicule ca *Povestea cu iepuraşi* (1963), *De-a rostogolul (1964), Aventurile lui Bobo* (1965), titlurile de referință ale creației sale venind în deceniul următor.

Anul 1964 rămâne foarte important în istoria filmului de animație. S-a inaugurat, atunci, Studioul „Animafilm". În numai şase ani, producția de filme s-a dublat: 28 de pelicule în 1970, față de 15 în 1965. În 1965 au fost produse următoarele scurtmetraje la „Animafilm": *Două creioane* de Iulian Hermeneanu, *Gura lumii* de Horia Ştefănescu, *La carnaval,* de Constantin Popescu, *Nota 3* de Nell Cobar, *Soarele şi trandafirul* de Iulian Hermeneanu, *Un bloc neobişnuit* de Matty Aslan, *Zâmbetul* de Constantin Mustețea, *Cine e de vină?* de Olimp Vărăşteanu, *Nimic despre Arhimede* de Olimp Vărăşteanu, *O poveste cu cartonaşe* de Laurențiu Sârbu, *Soclul* de Marin Ionescu şi Paul Socrate Mateescu, *Aventurile lui Bobo* de Florin Anghelescu, *Cocenel* de Bob Călinescu, *Cocoşelul de hârtie* de George Sibianu, *Unde nu-i cap* de Bob Călinescu. Cele 28 de filme din 1970 au fost: *Broasca şi şobolanul* de Eduard Sasu, *Bună dimineața, poveste!* de Luminița Cazacu, *Bun sosit* de Ion Gănescu, *Cocoşelul, pisica şi şoricelul* de Artin Badea, *Defect* de Virgil Mocanu, *Desen pentru o pasăre* de Letiția Popa, *Flori pentru Mihaela* de Nell Cobar, *Frunza şi puiul* de Angela Buzilă, *Gardul* de Gelu Mureşan, *Hello, Doppy!* de Horia Ştefănescu, *Iepurele şi broaştele* de Victor Antonescu, *În pădurea lui Ion* de Adrian Petringenaru, *Insula* de Olimp Vărăşteanu, *Pe un perete,* de Ion Truică, *Pe un picior de plai* de Ştefan Munteanu, *Pisica,*

şoricelul şi nevăstuica de Horia Ştefănescu, *Poveştile piticului Bimbo* de Horia Ştefănescu, *Şobolanul şi stridia* de Constantin Crâhmărel, *Băutura blestemată* de Laurenţiu Sârbu, *Domnul Goe* de Liana Petruţiu, *Fata din Far West* de Olimp Vărăşteanu, *Penele negre* de Florin Anghelescu, *Piraţii cosmosului* de Mircea Toia, *Răpirea* de Iulian Hermeneanu, *Ultima întoarcere* de Florin Anghelescu, *Grădina* de Tatiana Apahidean, *Calomnierea calomniei* de Bob Călinescu, *Câmpul* de George Sibianu. Între aceste „coperţi" au intrat mulţi alţi regizori de animaţie. Între aceste „coperţi" s-au modelat – în deceniile care au urmat – profesiunile specifice filmului de animaţie şi multe nume au dobândit identitate artistică prin compartimentul în care s-au afirmat (unii dintre realizatori devenind reputaţi autori de filme): Eduard Sasu, Valentin Baciu, Constantin Merlan, Felicia Puran, Sanda Coadă, Bujor Ştefănescu, Valentin Elizeu, Mihai Şurubaru, Mihail Marian, Valentin Cain, Carina Tincu, Virgil Toader, Adrian Hoble (animatori), Tudor Mihalache, Pieretta Atanasiu, Laura Jianu, Andra Bădulescu, Mihai Gheorghe, Ana Andreescu, Maria Petre, Cecilia Cristian (desenatori), Rad Codrean, Constantin Iscrulescu, Ticu Puran, Anca Barbu, Olga Pârâianu-Niţu, Sandu Ştefan (operatori), Manuela Hodor, Sonia Georgescu, Elisabeta Vasilescu (montaj), Tiberiu Borcoman, Ion Vârtosu, Erika Nemescu (sunet), sau viitorul – reputat – compozitor Călin Ioachimescu.

Dar să urmărim, în continuare, începutul altor filmografii, după înfiinţarea Studioului „Animafilm". Cu filmul *Gura lumii* debuta, în 1965, Horia Ştefănescu, un regizor care, la 40 de ani, avea să ajungă – şi să creeze – în Statele Unite ale Americii şi Canada. După ce realizase câteva scurtmetraje ca *Mitică* (1965) şi *Băiatul care făcea totul pe jumătate* (1964), caricaturistul Nell Cobar (1915-1993) debuta la „Animafilm" cu *Nota 3* (1965), realiza în continuare desenele animate *Eu!!!* (1966), *Faţă în faţă cu fericirea* (1967), *Merele* (1968) şi lansa un personaj vesel şi simpatic, care avea să revină din film în film: *Mihaela* (1968), *Mulţumesc, Mihaela* (1968), *Prietena noastră Mihaela* (1969), *Flori pentru Mihaela* (1970) şi altele, în deceniul al optulea. Alt caricaturist, care cochetase şi până atunci cu animaţia (colaborând la filme precum *O poveste cu ursuleţi* sau *Lacătul minune,* în anii 1953 şi – respectiv – 1955), Matty Aslan (1924-1995) a realizat, în 1965, hazliul desen animat *Un bloc neobişnuit* şi, în 1970, un alt scurtmetraj spiritual, *Autobiografie,* anunţându-şi apetitul satiric din deceniul următor. Începutul de carieră al unuia dintre cei mai prolifici realizatori ai Studioului „Animafilm", Laurenţiu Sârbu (1936-2000), este, de asemenea, promiţător: *Poveste cu cartonaşe* (1965), *Umbra* (1966), *Fata vântului* (1967), *Zece căţei* (1968), *Ciocârlia* (1969), *Băutura blestemată* (1970). Poezia miniaturalului răzbate în toate filmele lui Laurenţiu Sârbu, autorul dovedindu-se – ca şi în filmele următoare – un pictor hărăzit al lumii mirifice a copilăriei. În 1966 debutează, ca regizor de animaţie, pictorul, graficianul şi criticul de artă Virgil Mocanu, un ironist înnăscut, chiar dacă adevărata sa faţă nu se lasă descifrată de la primele filme: *Basm* (1966), *Legenda* şi *Pământul oamenilor* (1967), *Paiaţa* (1968), *Defect* (1970). Tot în 1966 debuta ca regizor pictorul Sabin Bălaşa (1932-2008), care şi-a prelungit în film preocupările plastice, motivele pânzelor sale, apelând la un procedeu potrivit cu personalitatea sa, pictura sub aparat. În volumul său „A opta artă", Simelia Bron făcea următoarele distincţii: „Influenţat iniţial de Lenica, în inspiraţia tematică şi

execuția plastică, Sabin Bălaşa se defineşte curând ca un artist original, receptiv la o armonioasă împletire de lirism, de basm şi de tradiție cu o problematică filosofică modernă. Formele – pete de culoare – devin adesea imaginea unor stări complexe de spirit sau a unor idei în planul meditației. Lumea vag «suprarealistă» a filmelor sale subliniază metaforic aceste realități interioare. Bălaşa amplifică funcția simbolică a culorilor, fiecare pată şi nuanță accentuând o emoție sau o idee, considerată ca dominantă". Geneza, cuplul, temele cosmogoniei, ale războiului, ale apocalipsei, ale dialecticii contrariilor revin obsedant în filmele sale (ca şi în picturile sale, de altfel)... „Albastrul de Bălaşa" trece din pictură în film, conferind peliculelor sale o ambianță cosmică, siderală, spectaculoase contopiri ale cerului cu marea. Încă de la primul său desen animat, *Picătura* (1966), Sabin Bălaşa intra în galeria „premianților" – cu „Pelicanul de argint" la Mamaia şi „Cupa veseliei" la Viena –, inaugurând astfel o carieră de succes. Până la sfârşitul deceniului al şaptelea, Sabin Bălaşa va mai fi prezent pe ecrane cu *Oraşul* (1967), *Pasărea Phoenix* şi *Valul* (1968), *Fascinații* (1969). În aceeaşi perioadă se va consuma experiența regizorală a graficienei Geta Brătescu (n.1926), tentată să „pună în mişcare" propriile ilustrații de carte sau să inventeze poveşti desenate: *Plimbarea lui Esop* (1967), *Altă Scufiță Roşie* (1969), două filme originale, cu virtuți, deopotrivă, plastice, poetice şi ironice. Tot atunci – în drum spre televiziune, spre filmul cu actori şi spre Statele Unite ale Americii – a trecut pe la „Animafilm" şi regizoarea Letiția Popa, lăsând în urmă *Trei poveşti de dragoste,* cu grafică de Doina Levința (1967), alte pelicule – cartoane decupate şi desene animate – ca *Petre Cenuşă* (1969) sau *Desen pentru o pasăre* (1970). Spre sfârşitul anilor '60 au debutat, la „Animafilm", câțiva dintre creatorii de bază ai Studioului, a căror filmografie se va împlini în deceniile următoare (şi despre care vom mai avea prilejul să vorbim): Liana Petruțiu – cu *Hai la circ!* (1967), *Băiatul şi porumbelul* (1968), *Fata babei şi fata moşului,* după Ion Creangă (1969), *Domnul Goe* după Caragiale (1970) –, Ion Truică – *Dan năzdrăvan* în 1968 şi *Pe un perete* în 1970 –, Victor Antonescu – *Orice naş îşi are naşul,* realizat în colaborare cu Eduard Sasu (1968), *Greierele şi furnica,* fabula lui La Fontaine (1969) şi *Jos masca!* (1969) –, Adrian Petringenaru – *Brezaia* (1968) şi *În pădurea lui Ion* (1970), două filme de mare originalitate, primul o animare de măşti, al doilea (premiat la „internaționalul" de la Mamaia), o legendă populară cu personaje din tezaurul iconografic al picturii pe sticlă –, Tatiana Apahidean – *Căluțul cu coama albastră* (1969) şi *Grădina* (1970) –, Luminița Cazacu prin *Bună dimineața, poveste!,* o intrare triumfală în regia de animație, soldată cu un „Leu de argint" la Mostra filmelor pentru copii de la Veneția (1970). După ce debutase încă din 1965 cu *Sticletele,* reputatul desenator şi animator Artin Badea semnează, în 1969, desenul animat *Acvila şi bufnița.* O carieră scurtă, ca regizor – dar bogată ca desenator, scenograf şi „intermediarist" – a avut Angela Buzilă, deşi filmele sale au lăsat să se întrevadă sensibilitate şi delicatețe: *Poveste pe geamul înghețat,* cu grafică şi decoruri de Benone Şuvăilă (1967), *Târgul de fete* (1969), după 1970 autoarea întorcându-se pe platouri doar de două ori (cu *Singurătatea puiului, Frunza şi puiul).* Eduard Sasu – care, în anii '80 se va stabili în Spania – a debutat, ca regizor, în 1967, cu *Apartamentul* şi a mai semnat – înainte de a-şi inventa un personaj al lui, Guță – fabulele animaliere *Iepurele şi broasca țestoasă,* după La

Fontaine (1969), *Broasca şi şobolanul* (1970). După debutul promițător din 1969 (cu *Primăvara)* şi după *Gardul* (din 1970), regizorul Gelu Mureşan n-a confirmat, într-o primă etapă, decât parțial. Prin *Piraţii cosmosului* (1970), Mircea Toia îşi anunța predilecția pentru science-fiction. S-au mai manifestat, în acei ani, Marin Ionescu *(Soclul* în 1965 şi *Surâsul sfinxului* în 1966), Puia Popescu *(Greierele şi furnica,* în 1967), Ladislau Labancz, care va deveni scenograf în filme de ficțiune *(Colosul,* în 1969), scenografa Genoveva Georgescu *(Zmeul,* 1969), colaboratorul lui Gopo, Constantin Crâhmărel *(Şobolanul şi stridia,* 1970), Ion Gănescu *(Bun sosit,* 1970). De remarcat încă o dată, la acest ultim film, grafica incitantă a lui Benedict Gănescu – fratele regizorului –, ale cărui personaje geometrizate (din *Mimetism,* din *Bun sosit)* au făcut vâlvă în epocă, consacrând un artist de mare originalitate: dincolo de umorul şi grafismul simplu al personajelor sale, reputatul artist a impus un mod de gândire specific, un mod al lui şi numai al lui – deşi gândul ne poate duce şi spre un Norman McLaren – de a vedea şi a judeca lumea.

Neîndoios, apariția Studioului „Animafilm", în anul 1964, a însemnat – din multe puncte de vedere – un factor pozitiv în Istoria filmului românesc de animație. Producția s-a consolidat, în anii 1965-1970 au fost realizate 128 de pelicule, dintre care 12 au fost premiate – cu una sau mai multe distincții – la festivaluri internaționale: *Gura lumii* de Horia Ştefănescu, *Picătura* de Sabin Bălaşa, *Pe fir* de Constantin Mustețea, *Prostia omenească* de George Sibianu, *Valul* de Sabin Bălaşa, *Greierele şi furnica* de Victor Antonescu, *Leul şi şoarecele* de Horia Ştefănescu, *Sărutări* de Ion Popescu Gopo, *Bună dimineața, poveste!* de Luminița Cazacu, *Mulțumesc, Mihaela!* de Nell Cobar, *În pădurea lui Ion* de Adrian Petringenaru, *Variațiuni* de Olimp Vărăşteanu. Cum am subliniat, s-au consolidat şi profesiunile filmului de animație, frontul creator s-a lărgit şi s-a diversificat. Un singur exemplu, încă, în încheierea acestui capitol. Alături de Dumitru Capoianu, care a rămas, ani la rând, compozitorul filmelor lui Gopo, au scris muzică de film, în anii 1965-1970, un mare număr de autori, pe care încerc să-i menționez în ordinea cronologică a primelor partituri (exceptând autorii „aranjamentelor muzicale"): Valentin Curocichin, Richard Oschanitsky, Paul Hurmuzescu, Liviu Dandara, Teodor Drăgulescu, Aurel Giroveanu, Radu Şerban, Radu Zamfirescu, Dan Ionescu, Nicolae Brânduş, Paul Urmuzescu, Constantin Miereanu, Laurențiu Profeta, Jean Ionescu, Radu Căplescu, Adrian Ciceu, Titi Acs, Henry Mălineanu, Cornel Fugaru, George Grigoriu, Felicia Domceanu, Anatol Vieru, Marius Suciu, Lucian Meţianu, Horst Gherman, Tiberiu Borcoman... Lista aceasta – rămasă „deschisă" – vorbeşte de la sine...

PRIMELE TENTATIVE „EXPERIMENTALISTE"

După cum critica a subliniat în repetate rânduri, filme precum *Viața nu iartă* de Iulian Mihu şi Manole Marcus, *Când primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan sau *Anotimpuri* de Savel Stiopul au fost printre primele tentative „experimentaliste" ale cinematografiei naționale. În modalități diferite, astfel de pelicule părăseau înțelegerea „spectaculară" a conflictului cinematografic, optând pentru formule de povestire mai libere, „atomizând" chiar – cum s-a spus – epicul, conjugând expresia cinematografică „cu discontinuitatea analizei psihologice *(Viața nu iartă),* cu expansiunea mai puternică a lirismului *(Când primăvara e fierbinte)*, cu abundența metaforică (*Anotimpuri*)" – formularea aparținând criticului George Littera (în studiul

„De la *Moara cu noroc* la *Pădurea spânzuraților:* în căutarea limbajului"). Altfel spus, filmul românesc încerca să treacă de la „povestirea *cu* imagini" la „povestirea *în* imagini", un pas esențial în procesul „cinematografizării", însoțit, în mod firesc, de o adevărată descoperire, descoperirea puterilor expresive ale plasticii, filmele amintite – alături de altele, din aceiaşi ani, *Moara cu noroc* de Victor Iliu sau *Erupția* lui Liviu Ciulei – propunându-şi şi o formă de de-teatralizare a creației cinematografice. Cam în această zonă se situau tentativele experimentaliste ale filmului românesc de la sfârşitul anilor '50 şi începutul anilor '60.

Premiera filmului *Viața nu iartă* avea loc în februarie 1959, dar realizarea practică a peliculei s-a petrecut cu doi ani înainte. Precizarea este necesară pentru o corectă raportare a filmului la tentativele experimentaliste ale filmului mondial: „regizorul memoriei şi al timpului" Alain Resnais, care a respins cu vehemență canoanele narațiunii tradiționale, propunea spectatorilor *Hiroshima, dragostea mea* în 1959 şi *Anul trecut la Marienbad* în 1961. Pe de altă parte, în 1957, cei doi regizori ai filmului *Viața nu iartă,* Iulian Mihu şi Manole Marcus, aveau la activ un „film de Institut", realizat tot împreună, *La mere,* încă în 1955, anul în care cei doi au absolvit clasa de regie (premiera acestui scurt metraj a avut loc în 8 iunie 1956). *La mere* – o „povestire după o idee de A.P. Cehov" – a fost, la vremea lui, un prim semnal: în cinematograful românesc se pregătea să intre un „nou val" regizoral. Termenul acesta de *nou val* avea un sens diferit de acela pe care îl vor dobândi „noile valuri" – cu pretenții de „şcoală" – ale cinematografului mondial (cel cehoslovac, cel francez etc.), avea un sens pragmatic, imediat: la „porțile" filmului românesc se aflau, pregătiți de „atac", un număr mare de absolvenți dintr-o nouă promoție a Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică. Doi dintre ei, Iulian Mihu şi Manole Marcus, hotărâți să debuteze „în tandem" (şi colaborând cu un tandem operatoricesc, doi colegi de promoție, Gheorghe Fischer şi Claudiu Iliuț), au obținut sprijin din partea regizorului Victor Iliu – profesorul lor şi, în acelaşi timp, codiriguitor al cinematografiei –, pentru finalizarea filmului lor de diplomă la Buftea; scurtmetrajul *La mere* a reuşit, apoi, o performanță rară: a fost difuzat în sălile de proiecție din toată țara. Noii intrați în cinema îşi anunță, de la început, nu numai personalitatea, ci şi ambițiile artistice. Cei doi tineri regizori – Iulian Mihu avea 29 de ani când a terminat Institutul, iar Manole Marcus numai 27 – pleacă, e drept, de la un text literar clasic, cum este povestirea cehoviană, dar scenariul lor nu este o „adaptare", este o re-scriere a tramei, o re-compunere, dintr-o perspectivă strict cinematografică; altfel spus, ei „vizualizează" povestirea urmărindu-şi propriile finalități artistice: realizarea unui film-parabolă. Sugestia au preluat-o de la Cehov, care, în finalul tristei întâmplări dintr-o livadă de meri – unde Aniuta şi Andriuşa... „nu dansează decât o vară" –, comentează sec: „mărul nu le purtă noroc, aşa cum pe vremuri nu purtase noroc Evei şi lui Adam". Parabola alungării din rai capătă consistență pe parcursul derulării poveştii senine de dragoste a filmului în pajiştea livezii cu mere – care preia de la Cehov şi „funcțiile" livezii cu vişini –, „fructul oprit" anunță norul care va întuneca ambianța paradisiacă, stăpânul livezii cu mere pare un Dumnezeu în rubaşcă, sosit în clipele euforice ale poveştii de dragoste pentru a sancționa păcatul originar. Se rupe ceva în cei doi protagonişti ai dramei – cărora Silvia Popovici şi

Nicolae Enache-Praida le anunță, prin puritatea de icoană a chipului lor, destinul tragic: la capătul supliciului, al Patimilor, după confruntarea cu boierul (Sinișa Ivetici) și sluga lui (Gheorghe Haucă) care asmute câinii – „Ei, frumușico, trage-i o bătaie iubitului tău, fiindcă te-a învățat să furi...", „Nu vrei? Atunci bate-o tu pe ea!" –, după... pedeapsa divină, cei doi îndrăgostiți par aceiași dar sunt alții, în ei s-a produs o moarte. O moarte sufletească. *La mere,* cum spuneam, acest film-parabolă este și un film-semn: intrau forțe noi în cinematografia națională. Și cutezau mai mult!

Noul film al tandemului Iulian Mihu – Manole Marcus (intrat în producție încă în vara anului 1956, imediat după succesul „mici bijuterii" – cum i s-a spus – *La mere)* părea că are drum deschis: punctul de plecare al filmului erau niște nuvele de Alexandru Sahia – un scriitor agreat în epocă –, „Întoarcerea tatei din război", „Moartea tânărului cu termen redus" și „Pe câmpia de sânge a Mărășeștilor", cei doi regizori erau pe o pantă ascendentă, aveau lângă ei un cuplu de operatori prestigioși, George Cornea și Alexandru întorsureanu. Premisele favorabile n-au fost, însă, suficiente. Intrat pe platouri sub titlul *Când se ridică ceața,* filmul a avut de înfruntat serii întregi de amânări și „refaceri", a stat blocat de cenzură luni de zile, a ieșit pe ecrane după trei ani de la intrarea în producție. Ridica probleme și filmul – formula lui novatoare, experimentalistă –, ridicau probleme și autorii: la o conferință a cineaștilor din 1956, debutantul Iulian Mihu a fost admonestat cu vehemență pentru opiniile sale „recalcitrante" (și sancționat cu vot de blam „pe linie de partid"). Una peste alta, *Viața nu iartă* – cu titlul modificat de câteva ori, o variantă intermediară s-a numit *Pro Patria* – a ieșit de sub furcile caudine ale cenzurii abia în 1959..

Despre ce era vorba în film? Un tată (Romulus Neacșu) se întoarce de pe front, de pe „câmpia de sânge a Mărășeștilor", cu mințile răvășite, cu conștiința încărcată: din pricina abrutizării la care l-a silit războiul, el și-a împușcat cel mai bun dintre prieteni. Un fiu (Nicolae Enache-Praida) caută, pornit pe urmele frontului, să afle cum a fost cu putință, ce s-a întâmplat cu tatăl său, cine este vinovatul pentru toate cele întâmplate. Tatăl își amintește. Fiul își amintește. Și viața... nu iartă. Pe fundalul unei parade militare de ziua eroilor, cu îmbogățiți de război, care țin discursuri patriotarde, cu doamne filantroape din high-life, cu generali care-și etalează decorațiile, drama celui care – obligat de disciplina militară – a fost silit să-și împuște prietenul dobândește, prin contrast, semnificații suplimentare. Electrocutează. Din această perspectivă, filmul, care extrage în prim-plan soarta unui om înnebunit de relele vieții (și ale războiului!), este și un rechizitoriu, un pamflet moral. Dar este, înainte de orice altceva, expresia unui cinematograf modern, care părăsește din plecare latura anecdotică, îndeobște tendențioasă, a peliculelor moralizatoare, pentru a propune o formulă de expresie originală, „polifonică" și – pentru vremea aceea – șocantă. Se întrepătrund, în compoziția cinematografică, patru planuri retrospective, structura dramaturgică este determinată direct de fluxul și refluxul memoriei. Într-o scurtă secvență introductivă, care va reveni – ca un leit-motiv, ca un „liant" – pe parcurs și în final, un soldat grav rănit se află în tranșeele celui de al doilea război mondial. Amintirile rănitului în agonie coboară în timp – avem de a face cu o cronologie inversă a planurilor temporale! – spre sfârșitul anilor '30 (când „materia primă" devine schița lui

Sahia „Pe câmpia de sânge a Mărăşeştilor”). A treia treaptă temporală (din „Întoarcerea tatei din război”) reprezintă amintirile copilului care înregistrează întoarcerea de pe front, cu minţile răvăşite, a tatălui, după prima conflagraţie mondială. În sfârşit, un al patrulea plan al intrigii vizează perioada premergătoare primului război mondial (autorii filmului re-datează acţiunea din „Moartea tânărului cu termen redus”, desfăşurată, la Sahia, în anii interbelici); soldatul muribund descoperă, înaintea propriului sfârşit, sensul propriei tragedii şi al tragediei tatălui, în ororile războiului. Referindu-ne la aceste patru planuri temporale, comparaţia cu Griffith, cu capodopera sa, *Intoleranţă*, se impune de la sine. Erau şi acolo patru planuri temporale, chiar patru epoci îndepărtate în timp; episodul babilonian (înfruntarea dintre liberalismul religios al regelui Nabonidus şi intoleranţa marelui preot al lui Baal), episodul palestinian (cu momente din viaţa lui Christ, culminând cu răstignirea), episodul medieval (desfăşurat la curtea regelui Carol al IX-lea şi încheiat cu masacrul din noaptea sfântului Bartolomeu) şi episodul „modern” („Mama şi legea”, condamnarea unui nevinovat în primele decenii ale veacului XX). Era şi în *Intoleranţă* un leit-motiv care stabilea racorduri de idee între episoade, o mamă (Lilian Gish) legănându-şi pruncul. Erau şi în filmul lui David Wark Griffith permanente interferenţe între planurile temporale. Era şi în filmul din 1916 un „vinovat” pentru tragediile omenirii (aşa, ca *războiul* în *Viaţa nu iartă): intoleranţa.* Asemănările acestea – formale şi de substanţă – cu *Intoleranţa* lui Griffith nu înseamnă nicidecum, însă, că *Viaţa nu iartă* este un film... „anacronic”. Dimpotrivă. Lăsând la o parte ideea că *Intoleranţă,* capodopera lui Griffith, este un film care va rămâne *modern* încă nişte sute de ani, structura filmului *Viaţa nu iartă* impune comparaţii şi cu reprezentative creaţii ale „noilor valuri” de la sfârşitul deceniului al şaselea şi începutul deceniului al şaptelea, în speţă cu filmele lui Alain Resnais *Hiroshima, dragostea mea* şi *Anul trecut la Marienbad.* În special în al doilea film, cineastul francez – deşi acordă un rol determinant memoriei, ecourilor ei în „prezentul” şi „concretul” personajelor – renunţă *la flash-back-urile* propriu-zise în favoarea „culorilor” sufleteşti şi cerebrale (afective, intelectuale, psihologice etc.) pe care aducerile aminte le transmit prin timp. Această trăire în prezent a amintirii – specifică unor curente şi şcoli cinematografice din partea a doua a veacului XX – face parte şi din arsenalul mijloacelor de expresie ale unui film ca *Viaţa nu iartă.* N-aş omite din „ecuaţie” faptul că înseşi schiţele lui Alexandru Sahia – altfel, produse ale unei „arte cu tendinţă” – au în ele un „sâmbure” avangardist, care, probabil, i-a şi ghidat pe realizatori spre această ecranizare mai specială, doar „inspirată” din schiţele menţionate pe generic, în rest (după cum tot genericul o precizează) *Viaţa nu iartă* fiind un *film scris şi realizat de Iulian Mihu şi Manole Marcus.*

„Controversat, neînţeles la premieră – scrie Ioan Lazăr în volumul său „Arta naraţiunii în filmul românesc” –, *Viaţa nu iartă* face parte, fără îndoială, din fondul de valori autentice ale cinematografului românesc”. Manuela Cernat – în „Filmul şi armele” – subliniază, altfel, o idee similară: *„Viaţa nu iartă* (...) a marcat un moment de răscruce în evoluţia cinematografiei româneşti, deşi la data apariţiei nu a fost apreciat de critică la adevărata sa valoare, fiind violent atacat în presă pentru că propunea o perspectivă contemporană asupra primului război mondial, prin intermediul unei

structuri narative neaşteptat de îndrăzneţe". Iată şi o opinie a criticului-poet Romulus Rusan (din „Arta fără muză"): *„Viaţa nu iartă* (1958) este oglinda unei epoci de frământări, de câştiguri stilistice, în care cinematograful românesc se desfăcea din crisparea efemeră şi încerca să producă şi pentru posteritate. Filmul acesta, prin care doi regizori tineri (Iulian Mihu şi Manole Marcus) îşi afirmau maturitatea, a intrat întâi în istorie graţie unei polemici, şi au trebuit apoi să treacă ani buni pentru ca optica unei alte contemporaneităţi să-l aşeze printre valorile perene. Este destul, azi, să-l revezi într-un grupaj cu filme anterioare pentru ca să realizezi saltul. Din fericire, istoria este o sumă de valori care se cumulează concret, precum cărţile într-o bibliotecă, lăsând la o parte alte considerente..." Am ales aceste puncte de vedere – din multe altele posibile – pentru a sublinia două idei aflate „dincolo de orice discuţie": una, că *Viaţa nu iartă* a fost un film foarte tracasat în epocă; a doua, că *astăzi* filmului i se recunosc, unanim, meritele esenţiale în devenirea cinematografiei naţionale. În 1959, însă, cu totul altfel au stat lucrurile: cotidianele de mare tiraj au ignorat, pur şi simplu, evenimentul, premiera a ocolit cinematografele centrale, distribuirea filmului în reţea a fost cât se poate de „modestă". În rarele cronici apărute, se lansează verdicte aspre, care, unele dintre ele, reflectă – cum se întâmpla şi la începutul obsedantului deceniu – avatarurile criticii „oficializate": „Concepţia greşită, obiectivistă, deci apolitică în ultimă instanţă, i-a împins pe creatorii filmului *Viaţa nu iartă,* cum era firesc, spre soluţii artistice neviabile sau, cu alte cuvinte, în impasul artei nerealiste". Chiar aşa stând lucrurile, cronicarul „Contemporanului" – pe care l-am mai citat –, Valentin Silvestru, simţea nevoia să precizeze: „Filmul se înscrie pe linia căutărilor înnoitoare pe care le-am mai întâlnit în *Moara cu noroc* şi *Erupţia.* Chiar dacă tinerii uzează frecvent de procedee constituite de alţii, încercarea lor de a trata cu adevărat cinematografic, într-o interpretare personală de ansamblu, obiectul de filmare reprezintă o tendinţă pozitivă" („Contemporanul", 27 februarie 1959). Dar, pentru că filmul – „precum cărţile într-o bibliotecă" – şi-a câştigat, prin timp, locul meritat în istoria cinematografului românesc, să lăsăm la o parte... alte considerente. Ar mai fi de spus câte ceva despre distribuţie: alături de actori consacraţi ca Emil Botta (în rolul „generalului apatic" care prezidează festivităţile de la Mărăşeşti), şi frumoasa Angela Chiuaru (care mai jucase în *Răsună valea, Directorul nostru*), în film apar multe „feţe noi" în filmele de lung metraj, cum ar fi interpreţii rolurilor principale, Nicolae Enache-Praida (fiul), Romulus Neacşu (tatăl), şi, alături de ei, Ilie Duţu (un mare mutilat de război, vânzător de ziare la data realizării filmului), Vasile Ichim (Serdici, soldatul în termen împuşcat de cel mai bun prieten), Dana Comnea (o fată de la popota ofiţerilor) şi copilul Marius Rucăreanu.

În decembrie 1961 ieşea pe ecrane filmul lui Mircea Săucan *Când primăvara e fierbinte,* debutul în lungmetrajul de ficţiune al unui regizor cu o experienţă de cinci-şase ani în domeniul filmului documentar. Mircea Săucan făcea şi el parte din „noul val" al regizorilor aflaţi în anii '55-'56 la porţile filmului (terminase Institutul unional de cinematografie din Moscova în 1956), şi intrarea sa în cinematograful de lungmetraj – petrecută, aş spune, sub semnul lui Dovjenko! – a însemnat încă o infuzie de gând creator tânăr. Iată ce scria criticul George Littera în studiul său din volumul

„Cinematograful românesc contemporan, 1949-1975": *„Când primăvara e fierbinte,* filmul unui cineast dotat cu o luxuriantă, nu o dată stihinică, facultate de a produce imagini, apelează la lexicul rar, la încadratura prețioasă, la mişcările de aparat şi unghiurile neobişnuite, încercând acea tehnică a insolitului care explică scriitura extravagantă din filmele de mai târziu ale lui Săucan, din *Meandre* de pildă; aici există însă o puternică vână lirică în stare să unifice cele mai disparate imagini, de la compozițiile de un expresionism latent la reminiscențele din *Arsenal*-ul lui Dovjenko". Narațiunea cinematografică – scenariul îi are ca autori pe Dumitru Carabăț, Beno Meirovici şi Mircea Săucan – se inspiră din realitățile satului românesc postbelic. Doi soldați se întorc, la sfârşitul celui de al doilea război mondial, în satul natal. Filmul – printre interpreții căruia se numără Ernest Maftei, Mircea Başta, Eugenia Bosânceanu, Emil Botta, Sandu Sticlaru, Mihai Mereuță, Olga Tudorache, Gheorghe Novac –, are şi o altă dominantă narativă, o poveste de dragoste, un conflict sentimental. Dar anecdotica, deşi întâmplările tramei sunt narate cu emoție, nu ocupă locul prioritar în economia cinematografică: interesul pentru imagine şi îndeosebi pentru dominanta lirică a demersului cinematografic direcționează căutările novatoare, experimentaliste, ale cineaştilor (operator este Costea Ionescu-Tonciu). Expresia vizuală este elementul stilistic definitoriu în *Când primăvara e fierbinte.* Sub titlul „Simbolistica paralelismului gramatical", criticul Ioan Lazăr scrie în „Arta narațiunii în filmul românesc": „La o lectură mai atentă, filmul lui Săucan prezintă o fluiditate derutantă a demersului narativ, care şi atenuează impresia împărtăşită de unii critici la premieră. Sau, oricum, obligă la o reconsiderare pe care dealtminteri filmul o merită. Mă gândesc la retorica lui, la montajul paralel, la alternanța lui, aici simbolică, aici dramatică, aici de un lirism transparent. Modalitatea povestirii atestă un gust exact al rigorii, adesea chiar o vocație a contrapunctului. Ariditatea lui, de presupus, nu ajunge la spectator. Ea este atenuată, îmblânzită de plastică, dar şi de cursivitatea anecdoticii". Mircea Săucan se recomandă, de la primul său film de lungmetraj, ca un maestru al metaforei. Simbolistica unui film precum *Când primăvara e fierbinte* merită o analiză separată: aici nu rețin decât semnul de puritate al mesteacănului – cu funcție determinantă în conflict: când tinerii îndrăgostiți şi-au jurat credință, băiatul a promis că va tăia toți mestecenii dacă fata îl va trăda cândva – sau „semnul bradului", suprapus pe ideea forței, a duratei, a rezistenței.

Un alt film cu evidente căutări novatoare este *Anotimpuri* de Savel Stiopul, un film de scheciuri a cărui premieră a avut loc în mai 1964. Cele patru narațiuni independente ale peliculei simbolizează cele patru „anotimpuri" ale vieții: *Fantezie în major* aduce în prim-plan copilăria, *Incertitudini* este „semnul" adolescenței, *Arşița* semnifică maturitatea, *Zi grea,* bineînțeles, bătrânețea. Regizorul Savel Stiopul intrase în filmul de lung metraj din septembrie 1961 (când a avut loc premiera filmului *Aproape de soare,* un film scris de Paul Anghel, în colaborare cu regizorul: o poveste contemporană desfăşurată la temperatura incandescentă a furnalelor, filmată de Ion Anton, cu Florin Piersic – pe post de oțelar-erou –, Vasilica Tastaman, Titus Lapteş, Dorin Dron, Aurel Cioranu, Nicolae Enache-Praida, Grigore Vasiliu-Birlic în distribuție). Dar abia cu al doilea său lungmetraj – deşi aptitudini

experimentaliste a manifestat încă în unele documentare din anii ’50! –, abia cu *Anotimpuri,* Savel Stiopul îşi recomandă explicit „apetitul” novator. Apelez în acest sens la o opinie a aceluiaşi George Littera, din volumul „Cinematograful românesc contemporan, 1949-1975”: „Impregnat, în cele mai bune părţi ale lui, de un lirism tandru şi delicat, *Anotimpuri* obţine senzaţia de muzicalitate din fluiditatea ritmurilor figurative, din finele valoraţii ale luminii. Stiopul experimentează folosirea metaforică a tonurilor fotografice: albul pur strălucitor, luminiscent, căruia i se asociază sugestia graţiei infantile, a gingăşiei sentimentului de dragoste, a echilibrului, a liniştii lăuntrice şi negrul, introducând întotdeauna sugestia dramatică, transcriind – în episodul *Arşiţă* – o stare de tensiune erotică, şi devenind în ultimul scheci, metafora presimţirilor funeste, a prezenţei insidioase a morţii, au o valoare tematică”. În distribuţia filmului, pe „scara” de la tinereţe la bătrâneţe, găsim pe Luminiţa Zaharia, Mircea Athanasiu, Magda Popovici, Cornel Dumitraş, Dana Comnea, Tanţi Cutava-Barozzi, Ştefan Braborescu.

Unul din câştigurile importante ale acestei „nevoi de stil” dovedite de filmul românesc la sfârşitul anilor ’50 şi la începutul anilor ’60 a fost – şi merită să-i acordăm atenţie, raportându-l la spectator – *plăcerea estetică.* Este un câştig de luat în consideraţie.

LIVIU CIULEI **Ş**I „P**Ă**DUREA SPÂNZURA**Ţ**ILOR”

În însemnările regizorului Victor Iliu datate 30 noiembrie-3 decembrie 1958 putem citi: „Am satisfacţia şi mândria că am contribuit cu ceva la intrarea lui Ciulei pe şantierul cinematografiei. Artist multilateral, Ciulei a venit din teatru cu un spirit complex, plin de inventivitate şi originalitate, izbutind, în primul său film (ceea ce este cu totul remarcabil), să realizeze câteva admirabile secvenţe în care pulsează, impresionant şi extrem de viu, geniul filmului, acea sinteză superioară şi atât de tulburătoare a imaginii, a muzicii, a zgomotului etc. Originalitatea lui e în această nelinişte pe care o cuprinde şi o emană creaţia sa, ştiinţa sau intuiţia cu care face sensibile oricărui spectator dimensiuni necunoscute ale realităţii de toate zilele, capacitatea pe care o are de a însufleţi şi a face să vibreze nu numai eroii ci şi obiectele, maşinile, casele, spaţiul... Nu aş vrea să-i fac rău lăudându-l, pentru că laudele, chiar şi de la prieteni, dacă nu-s primite cu înţelepciunea cuvenită, mai mult strică decât folosesc.”

Liviu Ciulei – până la ora aceea arhitect, regizor de teatru, actor, scenograf – venea spre film, ca regizor, în 1957, cu un film întrucâtva derutant, *Erupţia* (a cărui premieră avea loc în ultima lună a anului). În cartea sa dedicată regizorului Liviu Ciulei, criticul Mircea Alexandrescu evidenţiază ideea că antecedentele teatrale ale „debutantului” în cinema – e un fel de a zice, debutant: ucenicia la „şcoala” lui Victor Iliu de la *Moara cu noroc* a fost adevărata intrare în cinema a regizorului! –, antecedentele teatrale creaseră un „orizont de aşteptare” din partea criticii, a confraţilor, a publicului diferit. Ca regizor de teatru, Liviu Ciulei debutase cu un text valoros, *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, o metaforă acaparantă, cu roluri încărcate de substanţă dramatică, farmec, credibilitate în plan uman şi artistic. Referindu-se la debutul cinematografic cu *Erupţia,* Mircea Alexandrescu manifestă o intransigenţă „de cristal”, subliniind faptul că aproape nimic din film nu scapă artificialităţii, confecţiei facile, lipsei de har a povestirii de la care s-a pornit (un scenariu de Petre Luscalov): „Filmul, sau mai exact baza

lui dramaturgică, nu le oferea interpreților decât privilegiul de a fi megafoane de lozinci, de situații forțate, scrâşnite, incredibile. Prototipurile unei lumi în plină confecționare se arată stăruitor, obsedant, celor cărora ar fi trebuit să le devină modele: omul cu şapcă, omul cu haina de piele şi, contrar lor, cei marcați şi condamnați la pieire, purtând vestimentația lumii care trebuie să dispară, cu huzurul şi inutilitatea ei." Neîndoios, un film ca *Erupția* era marcat de „semnele timpului": „omul nou" stătea în centrul narațiunii cinematografice şi principalul mobil al acțiunilor sale era „hei-rup"-ul. N-are nici un sens să rememorăm datele subiectului. Concesiile ajungeau până la alcătuirea distribuției, unul dintre principalele roluri feminine fiind rezervat „legendarei" Lica Gheorghiu (ea însăşi – ca fiică a liderului comunist Gheorghe Gheorghiu-Dej –, un semn al timpului). Dar *cineastul* Liviu Ciulei s-a simțit – chiar cu tărie – şi în aceste condiții vitrege. Când palida poveste a filmului este „întreruptă" de o erupție adevărată, Mircea Alexandrescu renunță la scepticisme şi notează febril în cartea sa: „Un prim moment al filmului, moment mai contrastant, are mai curând factura unui documentar de şantier: erupția propriu-zisă, dramatică în sine, ca fenomen natural, pe care o asistență specializată a pus-o, cu mult talent, la dispoziția ficțiunii. Se iese din atmosfera de convenție artistică şi se intră în realitate, într-o realitate tulburătoare, imensă şi chiar înfricoşătoare. Suportul literar al filmului face aici mai mult figură de spectator, până într-atât izbucnirea telurică acoperă prin amploarea ei devastatoare cazna de a concura printr-o vorbă, fie ea şi strigată. Şi parcă într-o eşafodare contrapunctică, ne vedem purtați spre o altă ipostază – aceea oferită de imaginea având similitudini selenare a regiunii vulcanilor noroioşi, cu grijă şi nu fără tâlc aleasă şi adusă în cadru cu toată atmosfera ei de linişte şi dezolare ce ar trimite cu gândul la acele prime trei minute ale planetei. Nici o vorbă nu se rosteşte aici, priveliştea cheamă tăcerea, zumzetul de până atunci se topeşte în infinitul şi veşnicia care acoperă totul. Dintr-odată, agitația precară şi zadarnică la care asistasem pare un simplu gest al nimicniciei şi totul invită la meditație. În răstimpuri, din câte o bulboană din adâncuri răzbate câte o răsuflare, parcă a unui duh de veghe. Şi totul recade în atemporalitate şi mister. Cuvintele mari nu mai au ce căuta în fața măreției naturii, iar gândul se desprinde din prozaic spre transcendent." Liviu Ciulei, împreună cu operatorul Grigore Ionescu şi alți colaboratori apropiați – compozitorul Theodor Grigoriu, nelipsit în filmele sale, sau scenograful Paul Bortnovschi – s-a concentrat asupra momentelor cinematografice care, prin forța lucrurilor, ieşeau de sub povara mentalităților de epocă. În însemnările sale, Victor Iliu punctează realitățile complexe, discordante ale unui film ca *Erupția:* „Cum nimic nu se iveşte în artă pe un teren gol, mai ales în ceea ce numim tehnica manipulării uneltelor, cum în toate există o gramatică şi o sumă de experiență, e foarte greu pentru unii să scape de fascinația frecventării modelelor. Meritul cel mai real este acela de a avea curajul să găseşti numai în tine soluțiile. Asta înseamnă a găsi expresia personală pentru raporturile sensibile dintre tine şi realitate. Cealaltă soluție este de a exprima tot personal şi... original, raporturile dintre tine şi expresia raporturilor altuia cu realitatea. Expresia expresiei, sau expresia de gradul doi. Asta ar fi ceea ce se cheamă «ecriture artiste» şi un epigonism de bună calitate! În filmul său *(Erupția),* Ciulei a încercat să se mențină la mijloc între aceste două imense tentații. El a

oscilat însă şi tot filmul e o vizibilă pendulare între expresia de gradul unu şi expresia de gradul doi. Meritul lui este însă stilul. Un stil net modern, caracterizat nu numai prin consonanța cu cele mai tipice, ca să spun aşa, modele, dar şi prin subtilitate şi complexitate. El n-a cedat nici unor superstiții şi conformisme locale" (29 decembrie 1957). A doua zi, tot sub impresia recentei premiere, Victor Iliu nota: „Realitatea-pretext nu-i decât un suport, ca paralelele neegale pentru un gimnast acrobat. Performanța gimnastului poate fi uneori stupefiantă prin virtuozitatea ei, prin ceea ce implică excepțional, în cazul acesta nimeni nu va remarca paralelele, vrăjit de arabescurile uimitoare ale mişcărilor acrobatului. Nimeni nu va acorda atenție pretextului (realității-pretext) într-o operă de artă în care ceea ce va domina vor fi exercițiile, performanțele, paradoxurile artistului, *enfant terrible!* În *Erupția,* regizorul a făcut treabă de acrobat demonstrându-şi cu o dezinvoltură demnă de admirație, preferința tenace pentru o estetică în care coordonatele sau liniile directoare sunt exaltarea şi frenezia unui romantism fantasmagoric. (În calificarea asta este o aparentă exagerare doar în măsura în care se referă la filmul de față. Modul halucinatoriu în care sunt tratate scene ca aceea cu care începe filmul şi scena dansului în final arată efortul conştient de eliberare de realitate, saltul îndrăzneț şi derutant într-o supra-realitate sau într-o subrealitate onirică aproape.)" (30 decembrie 1957). Într-un fel, avem de a face cu o „marcă" a regizorului, pusă şi pe celelalte două filme ale sale, *Valurile Dunării* şi *Pădurea spânzuraților,* două filme în care, din necesități strict estetice (şi pentru a contracara presiunea social-politicului din realitate sau – în primele două cazuri – din realitatea scenariilor abordate), Liviu Ciulei plonjează într-o „supra-realitate" sau într-o „subrealitate onirică" foarte *ale lui.* Cât despre concesia din distribuția unui film ca *Erupția (Lica Gheorghiu),* ea a fost contracarată prin alegerea celorlalți protagonişti, de mare firesc cu toții – mă gândesc la Lucia Mara-Dabija, Jean Bart, Dorin Dron, Benedict Dabija sau Costel Constantinescu – care, deşi, unii dintre ei, neprofesionişti (un scriitor şi un portar de hochei), au scos în evidență, prin sinceritatea interpretării lor, falsurile din jur. După cum o spune şi George Littera (în studiul său pe teme de stil din „Cinematograful românesc contemporan 1949-1975"), „prezența neprofesionistului participă la regenerarea realistă a povestirii cinematografice, dobândeşte semnificația mai profundă a voinței de a capta nemijlocit fluxul vieții".

În luna mai a anului 1960 era prezentat în premieră cel de al doilea film al lui Liviu Ciulei, *Valurile Dunării,* pe un scenariu de Francisc Munteanu şi Titus Popovici. Un film de istorie apropiată, de istorie „trăită", a cărui acțiune se petrece spre sfârşitul celui de al doilea război mondial, în august 1944. Locul acțiunii: un şlep plutind în derivă pe Dunăre şi transportând arme şi muniții (din ordinul comandantului german). Dunărea este minată, ba chiar în flăcări (din pricina petrolului scurs de la o rafinărie bombardată), iar atacurile aviației reprezintă amenințări permanente pentru protagonişti conflictului, în număr de trei: cârmaciul şlepului, un marinar încercat, Mihai – interpretat de Liviu Ciulei însuşi –, proaspăta lui soție, o femeie tânără şi frumoasă, Ana (Irina Petrescu) şi un luptător antifascist, îmbarcat într-o zi sub înfățişarea unui deținut de drept comun, Toma (Lazăr Vrabie), sosit cu o misiune foarte periculoasă, aceea de a face tot ce-i stă în putință pentru ca încărcătura de arme şi muniții de pe şlep să ajungă în mâna „forțelor

patriotice". Subiectul – cu deznodământ tragic: cârmaciul şlepului moare cu arma în mână, contribuind, prin sacrificiul său, la reuşita misiunii– este „datat" după patru decenii de la premieră. Încă o dată, însă, regizorul Liviu Ciulei a transformat trama propriu-zisă în pretext şi „pariul" său cu cinematografia – un pariu câştigat! – a constat în demersul portretistic, în confruntarea caracterelor angrenate în conflict, umanizarea şi umanitatea personajelor rămânând intactă chiar şi atunci când – cum spune Mircea Alexandrescu – „povestirea cade în radicalism tezist." Performanța aceasta regizorală a avut suporturi scenaristice – desenul celor trei personaje principale este „ofertant" încă din scenariu – şi interpretative: la 17 ani, Irina Petrescu inaugura, cu *Valurile Dunării,* o carieră actoricească de excepție, personajul Anei, lansat atunci, rămânând, peste ani, un simbol al iubirii, al purității şi al credinței. Sub titlul „Opere *inactuale*", Romulus Rusan îşi aduna impresiile după revederea filmului („mi s-a făcut dor şi am revăzut *Valurile Dunării* într-o sală cu spectatori cuminți şi tandri, care parcă răsfoiau un album de familie"), la 15 ani după premieră: „Scenariul mi s-a părut excelent, dialogurile – pline de naturalețe, caracterele – de o exactitate clasică. Marinarul construit aşa de minuțios de actorul Ciulei părea, încă, recrutat de la timona unui şlep, personajul cu viață dublă al lui Lazăr Vrabie era perfect în ambiguitate, în timp ce eroina Irinei Petrescu n-a adunat nimic din stângăciile şi demodările pe care timpul le adaugă gesturilor debutanților. Au trecut ani, dar la această întâlnire târzie n-am putut să fiu deloc sceptic, aşa cum se întâmplă la revederea atâtor şi atâtor filme (...) Am realizat exact aceeaşi impresie ca în urmă cu un deceniu şi jumătate" (vezi „Arta fără muză", 1980, p. 92). În continuare, autorul citat face o mărturisire care – după ce am constatat că trama propriu-zisă a filmului a devenit „inactuală" – dobândeşte semnificații suplimentare: „Şi dintr-o dată, filmul mi s-a părut fără moarte, veşnicit, «inactual», în sensul gândit de Blaga (...). Intens şi cu adevărat *actuale* pot deveni la un moment dat numai operele ce vor fi pe urmă definitiv, iremediabil şi pentru totdeauna *inactuale".* Mai jucau în *Valurile Dunării* Ştefan Ciobotăraşu, Benedict Dabija, Ionel Bodeanu. La Karlovy Vary, în 1960, filmul obținea Marele Premiu. Experiența acumulată de Liviu Ciulei la *Erupția,* la *Valurile Dunării* – prin toate implicațiile ei – a fost hotărâtoare în „pasul către capodoperă".

Pădurea spânzuraților rămâne cel mai ambițios proiect cinematografic al regizorului, atât prin obiectivele sale estetice, prin încărcătura moral-filosofică cât şi, mai ales, prin atitudinea – de respect creator – față de opera literară clasică pe care cineastul şi-a propus s-o transpună pe ecran. În „Dicționarul cinematografic" din 1974 (semnat de Cornel Cristian şi Bujor T. Rîpeanu) filmului i se rezervă un articol amplu, din care citățm: „Ecranizând romanul lui Rebreanu, Ciulei lărgeşte făgaşul principal al acțiunii, alăturând evoluției eroului central alte destine, pentru a putea urmări istoria unui întreg conglomerat social şi național. Filmul efectuează astfel radiografia unei lumi a războiului, în care luptă oameni aparținând diferitelor națiuni (...). În acelaşi timp, reconstituire minuțios documentată a frontului şi spectaculos eşafodaj ritmic şi plastic, filmul caută să dea o definiție de sens şi de stil mediului şi epocii (în arhitectură, decor, descrierea de moravuri), să imprime pregnanță manifestărilor omeneşti elementare în fața primejdiei, opresiunii şi a morții. Acesta este contextul în care sunt situate temele

principale ale istoriei morale a eroilor – ieşirea din conformism, cristalizarea conştiinţei naţionale, apariţia protestului neclar, anarhic, împotriva mecanismului antiuman care transformă oamenii în unelte oarbe. Compoziţional, filmul alternează secvenţele lente şi planurile lungi, animate printr-o violentă mişcare a aparatului în cadru, cu scurte suite de montaj care sintetizează în imagine sensul episodului încheiat (sărutul, apariţiile reflectorului, pădurea spânzuraţilor). De o excepţională expresivitate, concentrare a emoţiei şi sensului, scena ultimei întâlniri dintre Ilona şi Bologa – prânzul, dinaintea execuţiei." Concluzia „fişei de dicţionar" – pe care am reprodus-o nu numai pentru că sintetizează câteva dintre calităţile principale ale peliculei ci şi pentru că aşează filmul printre creaţiile de referinţă ale cinematografiei mondiale – este firească: prin virtuţile sale, *Pădurea spânzuraţilor* a marcat o „etapă" în seria ecranizărilor de primă valoare din literatura naţională.

Câţiva factori au determinat, în mod decisiv, performanţa cinematografică. Aş aminti în primul rând – şi nu numai din motive cronologice – calitatea scenariului datorat lui Titus Popovici (şi, desigur, valenţele literare, umane, moral-filosofice şi... cinematografice ale „punctului de fugă", romanul cu titlu omonim al lui Liviu Rebreanu): naraţiunea cinematografică este structurată – ca şi romanul, de altfel – în funcţie de personajul principal, Apostol Bologa, cu care începe filmul (când eroul încearcă spânzurătoarea destinată altuia) şi cu care se încheie acţiunea (după ce el însuşi va fi condamnat la moarte prin spânzurătoare). Ca erou dramatic, Apostol Bologa este „citit" prin personajele ştiute din roman: Klapka (Liviu Ciulei), ordonanţa în rolul lui Apostol Bologa este un al doilea „câştig de esenţă" al filmului. Drama eroului se conturează într-un crescendo cu acorduri grave, lumini şi umbre se întâlnesc în destinul său frământat, războiul cu însemnele sale aberante îşi pune pecetea pe cuget şi simţire, experienţe diverse de viaţă – sociale, psihologice, sentimentale – prefigurează deznodământul brutal. Actorul trece prin toate acestea cu o forţă de interiorizare „tăcută", marcând – ceea ce numeam – trezirea conştiinţei de sine într-un continuu proces de limpezire, de distilare a neliniştilor, spaimelor şi „dezertărilor" sufleteşti. „Personaj" principal în film este şi imaginea operatorului Ovidiu Gologan, „pictorul cu imagini" pe care criticul şi teoreticianul Florian Potra, considerându-l un „poet al metaforelor naturii (umane), surprinse în îngemănări gingaşe", îl asemăna cu Ovidiu, marele exilat de la Pontul Euxin: „Cine, văzând tablourile din *Pădurea spânzuraţilor,* n-ar face imediat această apropiere? Ceaţa, negurile, lichefierea aerului şi a solului şi, pe urmă, trâmbiţele de lumină ale soarelui, cu surdină – ale lunii, zbuciumate – ale reflectorului... Din încleştarea războiului, unde «nimic n-avea formă permanentă», trebuia să se despletească un tainic fior de armonie: dacă filmul lui Ciulei a avut sporuri – recunoscute – de adâncime şi expresivitate, de aceste sporuri nu e străin ochiul lui Ovidiu Gologan." Şi iată-ne ajunşi la „elementul" hotărâtor al performanţei artistice: regia lui Liviu Ciulei, autorul acestui film – cum spune cineva – rece în expresie şi fierbinte în semnificaţii. Momentele de virtuozitate ale filmului – unele amintite – sunt multiple: marşul din pregeneric cu stop-cadrul său avertizant, rotirea tulburătoare şi iritantă a reflectorului (anunţând „exploziile" sufleteşti de mai târziu), amestecul de splendoare şi decrepitudine de la castelul generalului Von Karg, trecerea lui

Müller prin sârmele ghimpate ale morții, trecerea în fugă – avertizantă şi ea – pe lângă „pădurea cu spânzurători”, curtea năclăită de noroi a Statului Major şi, firește, secvența întâlnirii finale dintre Apostol Bologa şi Ilona, celebra „masă a tăcerii”. Păstrând, ca şi scenariul, liniile de forță ale romanului – îmbogățit cu sugestii din alte proze ale scriitorului şi, în primul rând, din nuvela *Iți*c *Strul dezertor* –, privind materia cărții dintr-un relevant unghi filosofic, refuzând o transcripție „arheologică”, filmul lui Liviu Ciulei se numără printre peliculele româneşti cu foarte rare „reziduuri literare” şi cu solide intuiții cinematografice. „Lectura” lui Liviu Ciulei din *Pădurea spânzuraților* interesează în mod deosebit prin implicațiile ei stilistice. În sub-capitolul *„Pădurea spânzuraților,* arta povestirii în imagini” (din volumul colectiv „Cinematograful românesc contemporan 1949-1975”), George Littera întreprinde, în acest sens, o analiză riguroasă şi pertinentă: „*Pădurea spânzuraților* aduce o intuiție care lipseşte celor mai multe dintre filmele noastre vechi sau noi: poliritmia. Ciulei amestecă, în general fără stridență, domoala descriere psihologică, părțile în care dintr-o acumulare răbdătoare de detalii se developează starea lăuntrică a personajului, cu narațiunea nervoasă, preponderentă în momentele de precipitare a intrigii; schimbă pe neaşteptate registrul povestirii, spulberă tensiunea cu un detaliu comic; alternează ritmurile interne ale imaginii trecând de la încetineala travelingurilor la bruschețea transfocatoarelor; dă filmului, în ansamblu, o amploare simfonică. Organizarea ritmică a întregii opere e dominată de o anumită lentoare (care a displăcut unor critici din epocă) dar rarefierea aceasta a ritmului vine din nevoia cineastului de a cristaliza expresiv, de a «densifica» o stare lăuntrică, de a accede la simbol, nu e o simplă sechelă literară.” La Festivalul de la Cannes, în 1965, *Pădurea spânzuraților* obține o strălucită confirmare internațională: premiul de regie pentru Liviu Ciulei. Din păcate, ceea ce putea să reprezinte un *început,* a însemnat *sfârşitul* carierei cinematografice pentru Liviu Ciulei. Regizorul de teatru – care-şi câştigase reputația prin spectacole remarcabile cu piese ca *Omul care aduce ploaia* de Richard Nash, *Cum vă place* de W. Shakespeare, *Sfânta Ioana* de G.B. Shaw, *Azilul de noapte* de Gorki, *Opera de trei parale* de Brecht – a continuat, o vreme, seria marilor montări, punând în scenă *Moartea lui Danton* şi *Leonce şi Lena* de Büchner, *Macbeth* şi *Furtuna* de Shakespeare, *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale pentru ca, ulterior, stabilit în Statele Unite ale Americii, să obțină alte şi alte succese – acolo şi în alte țări ale lumii – cu transpuneri scenice rezonante sau printr-o susținută activitate în domeniul învățământului teatral. Actorul Liviu Ciulei – „lansat” din 1951, cu filmul *În sat la noi,* şi prin rolurile din *Nepoții gornistului, Alarmă în munți, Soldați fără uniformă, Pădurea spânzuraților* – va mai filma o vreme, până la plecarea din țară, în *Facerea lumii* de Gheorghe Vitanidis şi *Decolarea* lui Timotei Ursu. Scenograful – afirmat în filme precum *Mitrea Cocor, Nepoții gornistului, Răsare soarele* – va mai lucra o vreme (în *Facerea lumii).* Dar regizorul cinematografic avea să părăsească pentru totdeauna platourile filmului românesc de ficțiune. Este una dintre „marile pierderi” din istoria filmului românesc şi, îndrăznesc a spune, universal. Nu de alta, dar proiectele sale cinematografice vizau integrarea filmului românesc în context mondial: prin *Bacantele,* regizorul intenționa, după cum singur a spus-o, „un răspuns estetic şi de fond la *Satyricon-ul* lui Fellini”, pentru

transpunerea *Baltagului* sadovenian scenaristul italian Amidei i-a propus „un alt personaj decât Vitoria Lipan: un personaj Anna Magnani”, iar *Visul unei nopți de vară* a fost un decupaj de-a dreptul palpitant, care l-ar fi plasat pe Liviu Ciulei, neîndoios, în galeria marilor cineaşti shakespearieni. Proiectele au rămas, însă, toate, pe hârtie. Şi Liviu Ciulei – unul dintre cei mai interesanți şi profunzi cineaşti autohtoni – şi-a încheiat cariera regizoral-cinematografică în spațiul filmului de ficțiune, după numai trei filme, cu *Pădurea spânzuraților...* După aproape patru decenii, în 2005, micul ecran ne-a făcut o mare bucurie şi o frumoasă surpriză: o nouă creație cinematografică semnată Liviu Ciulei, de fapt un eseu documentar de lung metraj al regizorului Liviu Ciulei despre scenograful Liviu Ciulei, intitulat *Cu gânduri şi cu imagini*. Schițele de decor, studiile, machetele „pictorului de teatru” Liviu Ciulei sunt adevăratele personaje ale acestui film-bucurie, dar şi modul în care acestea s-au transformat în decoruri pe scenele din România şi din lumea întreagă, pe unde au trecut paşii artistului. Buni profesionişti ai Televiziunii Române, printre care autorul unui montaj „în forță” Sebastian Chelu, directorul de imagine Viorel Sergovici şi încercatul producător Dan Necşulea l-au însoțit cu dragoste şi pricepere pe regizorul Liviu Ciulei la întoarcerea, după o atât de lungă absență, în lumea filmului românesc.

UMBRE ŞI LUMINI PE SPIRALA EVOLUȚIEI

Spre sfârşitul anilor ’50, în afara lansării unor cineaşti de prim rang, care au dat startul „clasicizării” filmului românesc, producția cinematografică a cunoscut un proces de stabilizare. Filmul românesc depăşise nişte bariere ale timpului (aveau să-l aştepte multe altele, dar asta e altă problemă), îşi crease nişte premise plauzibile din punct de vedere tehnic, producția de lungmetraje – cu excepția unui an mai sărac, 1956 – ajunsese, în medie, la zece titluri, ceea ce însemna, cu excepția lunilor de vară, când şi premierele intrau în vacanță, câte un film pe lună, o periodicitate prielnică pentru o relație „amiabilă” cu publicul spectator. Cifrele de spectatori ale acelor ani atestă faptul că spectatorii *participau* (prin prezența în sălile de cinema!) la actul de creație autohton. Prestigioasa „Palme d’or” obținută de *Scurta istorie* a lui Gopo a deschis drumuri noi filmului românesc, o consecință – mai mult sau mai puțin directă – fiind şi sosirea în România, cu intenții artistice, a unor regizori francezi, pentru realizarea unor filme importante din punct de vedere tematic. A venit în acei ani, la noi, Marc Maurette, nu un regizor de „mâna-ntâi”, dar care şi-a propus o ecranizare a unei piese, atunci, în vogă, *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu (a şi colaborat cu dramaturgul la scrierea scenariului), cu actori importanți ai scenei şi ecranului românesc: Marcela Rusu, György Kovács, Ion Finteşteanu, Maria Cupcea, Petre Gheorghiu, Ana Luca, Natașa Alexandra, Niki Atanasiu. Filmul – cu acțiunea plasată în România postbelică şi vorbind despre apusul unei lumi – rămâne prin actori şi prin portretele tragi-comice ale unor „dezmoşteniți ai sorții.” Autor al imaginii: Aurel Boian. După aproape un an (premiera filmului *Citadela sfărâmată* a avut loc în aprilie 1957), un alt regizor francez – de data aceasta un nume marcant –, Louis Daquin propunea spectatorilor – în februarie 1958 – o altă ecranizare, *Ciulinii Bărăganului,* o adaptare după romanul, cu titlu omonim al lui Panait Istrati (scenariul fiind semnat de Louis Daquin, Alexandru Struțeanu şi Antoine Tudal), de fapt o coproducție

româno-franceză, la realizarea căreia au contribuit şi alţi artişti francezi, printre care André Dumaitre, operatorul filmului, autorul unor cadre antologice cu ciulini bătuţi de vânturile Bărăganului. Criticul francez Claude Beylie scria că filmul lui Louis Daquin are „o frumoasă ţinută epică". Film de atmosferă, *Ciulinii Bărăganului* a redat câte ceva din mirajul amintirilor adolescentine ale lui Panait Istrati şi din spiritul unei epoci revolute, cu ajutorul unor interpreţi de vârste şi facturi foarte diferite, de la junele Nuţă Chirlea – ales pe criterii fizionomice – până la marele actor care a fost Constantin Ramadan, distribuţia cuprinzând o fată frumoasă (Ana Vlădescu) alături de un tânăr „de perspectivă" (Florin Piersic), alte câteva prezenţe „cinematografice": Clody Bertola, Nicolae Tomazoglu, Mihai Berechet, Ruxandra Ionescu, Iulian Necşulescu. Louis Daquin făcuse, cu numai doi-trei ani înainte de *Ciulinii Bărăganului,* în Franţa, *Bel Ami,* o inteligentă adaptare a unei scrieri de Guy de Maupassant; prezenţa sa la pupitrul unui film românesc a fost, neîndoios, de bun augur. Peste câţiva ani va veni în România un alt cineast francez important, Henri Colpi, atras iniţial de acelaşi Panait Istrati şi sedus, ulterior, de comedia sentimentală a lui Mihail Sebastian. În septembrie 1963, Colpi ieşea pe ecrane cu *Codin,* o altă contribuţie notabilă la transpunerea cinematografică a scrierilor cu pronunţată tentă autobiografică ale prozatorului româno-francez. Româno-francez este şi filmul, al cărui scenariu aparţine, din nou, unei triplete: Marcel-Yves Jamiaque, Dumitru Carabăţ, Henri Colpi; ca operatori au „operat" Marcel Weiss şi Ştefan Horvath; scenograful Marcel Bogos şi autoarea costumelor Ileana Oroveanu au fixat „cadrul de epocă" iar actori români şi francezi au format distribuţia, în frunte cu interpretul rolului titular, Alexandru Virgil Platon – neprofesionist (de fapt... profesor), dar „un munte de om", cum o cerea povestirea – alături de Răzvan Petrescu, Françoise Brion, Nellie Borgeaud, Germaine Kerjean, Maurice Sarfati, Eliza Petrăchescu, Voicu Sabău. După trei ani şi ceva, regizorul Henri Colpi – care, înainte de a veni în România, fusese recompensat cu un „Palme d'or", la Cannes, pentru *Absenţă îndelungată* – va propune spectatorilor o nouă ecranizare, *Steaua fără nume,* după piesa lui Mihail Sebastian, scenarizată de regizor împreună cu Alexandru Mirodan (premiera a avut loc în octombrie 1967). Regizorul a venit la Bucureşti împreună cu doi actori „titraţi" ai scenei şi ecranului francez: Claude Rich – care a propus un profesor Miroiu sensibil şi discret, cu marcate predispoziţii imaginative – şi Marina Vlady, o „stea fără nume" eterică, parcă o întrupare de vis. Alături de regizor a fost şi o co-regizoare franceză, Jasmine Chasnay. Iar distribuţia avea şi mari nume româneşti: Grigore Vasiliu-Birlic a creat un profesor Udrea pitoresc şi ataşant, Eugenia Popovici o domnişoară Cucu „intrată în legendă", Marcel Anghelescu un şef de gară simpatic şi bonom. Înaintea acestui film, cum vom vedea altundeva, a filmat în România şi René Clair (*Serbările galante),* iar în iunie 1967 ajungea pe ecrane şi coproducţia româno-franceză *Şapte băieţi şi o şţrengăriţă* de Bernard Borderie, un film scris de Mireille de Tissot, cu imagini de Henri Persin şi muzică de Paul Misraki, cu scenografi români şi francezi, Robert Giordani, Filip Dumitriu, Nicolae Teodoru, cu vedete internaţionale în distribuţie – Jean Marais, Sidney Chaplin, Marilu Tolo, Guy Bedos, Serge Ayala, Philippe Lemaire, Ettore Manni – alături de Florin Piersic, Şerban Cantacuzino, Aimée Iacobescu, Dem Rădulescu. Privite retrospectiv,

aceste stagiuni româno-franceze dintre anii 1957-1967 par, pentru epoca respectivă, episoade de science-fiction, chiar dacă filmele realizate atunci au avut, şi ele, luminile şi umbrele lor.

Cu o carieră cinematografică foarte scurtă, Gheorghe Tobias (1926-1962) realiza, în 1956, primul lungmetraj de ficțiune color, filmul *Nufărul roşu,* cu Tatiana Iekel, Costache Antoniu, Ion Munteanu printre interpreți (şi cu Ion Stoica operator, acestuia revenindu-i, aşadar, rolul principal în noutatea oferită). După realizarea celui de al doilea film, în 1962, *Sub cupola albastră,* regizorul îşi încheia, însă, cariera, la numai 36 de ani. Printre interpreții acestui film, şi el efemer, Florentina Mosora, Colea Răutu, Victoriția Băjenaru, Eugenia Eftimie, Haralambie Polizu, Puiu Călinescu, Zoe Stanca-Anghel. Pecetea epocii era apăsat pusă pe filme ca *Vultur 101* de Andrei Călăraşu (co-scenarist Nicolae Tăutu, operator Lupu Gutman, în distribuție Ştefan Moisescu, Coca Dumitrescu, Marga Butuc – viitoare Barbu –, Miluță Gheorghiu, Iulian Marinescu), *Alarmă în munți* (cu Dana Comnea) sau *Pasărea furtunii* de Dinu Negreanu (un film inspirat de Petru Dumitriu, cu Mircea Albulescu – la al doilea film –, Margareta Pogonat – debutantă, încă studentă atunci –, şi cu câțiva maeştri ai ecranului, Boris Ciornei, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, Ştefan Ciobotăraşu, Nucu Păunescu). Creația din aceeaşi epocă a regizorului Marius Teodorescu a pornit tot de la o proză de Petru Dumitriu, romanul *Bijuterii de familie,* scenarizat de regizor împreună cu Malvina Urşianu. Era unul dintre cele mai ambițioase proiecte ale cinematografiei noastre din acel timp, pentru că filmul nu-şi propunea doar o poveste, ci înfățişa – ca şi romanul – o lume, un „album tipologic" încărcat de semnificații. Filmat de operatorul Alexandru Roşianu, filmul – a cărui premieră avea loc în aprilie 1958 – beneficia de o distribuție impresionantă: Tanți Cocea, Eliza Petrăchescu, Geo Barton, Emil Botta, Colea Răutu, Jules Cazaban. Regizorul va mai realiza doar două lungmetraje în România: un film din 1961, *Mândrie,* pe un scenariu propriu (un film în care debuta actrița Ilinca Tomoroveanu, având drept parteneri pe Constantin Codrescu, Victor Rebengiuc, Ioana Bulcă, Geo Barton, Ştefan Ciobotăraşu, George Mărutză, Costel Constantinescu), şi o altă ecranizare, a unui roman de Cezar Petrescu – scenarizat de Beno Meirovici –, filmul *Calea Victoriei sau cheia visurilor,* în care jucau Geo Barton, George Calboreanu, Mircea Şeptilici, Iurie Darie, Mitzura Arghezi, Mircea Constantinescu – de pe atunci, un maestru al „rolurilor mici"–, Nicolae Dinică, Ştefan Iordache, Paul Sava, Simion Negrilă, Mihai Berechet. Poate că nu este o întâmplare faptul că toți aceşti trei regizori, după filmele de la sfârşitul deceniului al şaselea şi începutul deceniului al şaptelea, au „ales libertatea": Andrei Călăraşu a trăit din anul 1965 în Israel, Dinu Negreanu s-a stabilit în 1968 în Statele Unite ale Americii, iar Marius Teodorescu şi-a continuat, din acelaşi an, activitatea didactică universitară şi de cercetare a istoriei cinematografului în Canada, după ce între anii 1966-1968 a deținut, în Bucureşti, funcția de director al Arhivei Naționale de Filme.

La sfârşitul deceniului al şaselea debuta un mare număr de regizori, filmul românesc îşi lărgea şi consolida frontul creator. Debutau, atunci, regizori ca Mircea Drăgan, Sinişa Ivetici, Gheorghe Turcu, Lucian Bratu, Andrei Blaier, Mihai Iacob. Care au fost filmele lor de debut? Mircea Drăgan şi Mihai Iacob intrau în cinematograf cu filmul *Dincolo de brazi* (premiera în octombrie

1958), un episod din timpul celui de al doilea război mondial: ostaşi români, ajutaţi de locuitorii unui sat de munte, împiedică retragerea unei unităţi germane, în toamna anului 1944; printre interpreţii acestui film – pornit de la o proză de Petru Vintilă – erau Colea Răutu, Constantin Lipovan, Florin Păduraru, revelaţia actoricească fiind Flavia Buref. Sinişa Ivetici (refugiat sârb în România anilor ’50, interpret – alături de Nicolae Enache-Praida şi Silvia Popovici – în filmul de absolvire al cuplului Iulian Mihu – Manole Marcus, *La mere)* a realizat, în cinci ani, câteva filme împreună cu Andrei Blaier (care i-a călăuzit debutul): *Ora H* (cu Doru Căpraru, Gheorghe Ferra, Silvia Popovici, Sinişa Ivetici, Mircea Dumitrescu şi... Constantin Vaeni, la 14 ani), *Mingea* (cu Lazăr Vrabie, Ion Bodeanu, Andrei Codarcea, Lucia Mara-Dabija, Sandu Sticlaru, Ion Ulmeni, coscenarist fiind Francisc Munteanu), scurtmetrajul muzical *Prima melodie* (un scenariu de Dumitru Carabăţ, cu Gabriela Marinescu şi Sorin Buţan), lungmetrajul *Furtuna* (un târg ardelenesc în ultimele luni ale celui de al doilea război mondial, un scenariu de Titus Popovici şi Francisc Munteanu, printre interpreţi fiind Ion Manta, Nicolae Enache-Praida, Silvia Popovici, Toma Dimitriu, Sinişa Ivetici, Victor Rebengiuc) şi – de data aceasta singur – *Vară romantică* (pe un scenariu de Octav Pancu-Iaşi, în distribuţie cu Nicolae Enache-Praida, Gabriela Marinescu, Toma Caragiu, Sinişa Ivetici, Colea Răutu, Ernest Maftei). În anii ’60, Sinişa Ivetici s-a întors în Iugoslavia. În ianuarie ’60 debuta şi regizorul Lucian Bratu, cu un film de succes (care a acumulat, relativ repede, peste cinci milioane de spectatori), *Secretul cifrului,* inspirat de un „policier” în vogă, „La miezul nopţii va cădea o stea” de Theodor Constantin – care a colaborat la scrierea scenariului cu Dumitru Carabăţ –, un caz de spionaj militar din timpul celui de al doilea război mondial. Bazându-se pe elemente „surpriză”, narative şi imagistice (datorate şi operatorului Costache Ciubotaru), regizorul Lucian Bratu s-a priceput să întreţină suspans-ul, astfel încât abia deznodământul separă iţele voit încurcate ale intrigii. Printre interpreţi: Emanoil Petruţ, Geo Maican, Mihai Mereuţă, Alexandru Rădulescu, George Mărutză, Ion Ciprian, Stamate Popescu. În noiembrie 1960 regizorul Mihai Iacob debuta – de unul singur – cu un film biografic dedicat unei mari cântăreţe, *Darclée* (transpunând pe ecran un scenariu de Constantin Crişan şi Ionel Hristea), personajul titular permiţându-i actriţei Silvia Popovici, la 27 de ani, unul dintre „rolurile vieţii”. Mai jucau în *Darclée* Toma Dimitriu, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Victor Rebengiuc, Geo Barton, Jules Cazaban, Lia Şahighian, Eugenia Popovici. Cu excepţia acestui ultim film – sentimental şi romanţios –, filmele epocii erau lucrate în „tuşe groase” şi, mai ales din punct de vedere tematic, purtau la rându-le (ca peliculele anilor precedenţi) pecetea, ca să nu zic stigmatul timpului. Dar ele anunţau nişte personalităţi cinematografice, care vor avea un cuvânt de spus în istoria filmului românesc. Andrei Blaier se va impune – într-o primă etapă a creaţiei sale – drept un pasionat cineast al actualităţii. Lucian Bratu, de asemenea, va cerceta prezentul cu o privire limpede şi lucidă, încercându-şi forţele şi pe teritoriile filmului istoric. Într-o relativ scurtă carieră cinematografică românească (din 1971 se va stabili în Statele Unite) regizorul Mihai Iacob va izbuti o ecranizare de reţinut, despre care vom vorbi mai târziu şi – în 1970 –, pe un scenariu de Nicolae Ţic şi Mircea Drăgan, filmul *Castelul condamnaţilor,* cu Victor Rebengiuc,

Emmerich Schäffer, Fory Etterle, Octavian Cotescu ş.a. Gheorghe Turcu (1928-1993), după debutul în zodia comediei, realiza, la finele deceniului al şaselea, filme precum *Avalanşa* (un gest de solidaritate umană evocat în scenariul lui Horia Lovinescu şi interpretat de Romulus Neacşu, George Mărutză, Boris Ciornei, Sandu Sticlaru, Aurel Irimia, Petre Gheorghiu) şi *Portretul unui necunoscut* (unde era şi scenarist, alături de Ion Hobana, un film cu Lazăr Vrabie, Geo Barton, Ioana Bulcă, Constanța Comănoiu, Petre Gheorghiu, Fory Etterle, Octavian Cotescu); deşi va ajunge rar pe platouri, şi pentru el deceniul al şaptelea va fi un timp al clarificărilor: va aborda – nu fără succes – genul polițist (filmul său *Pisica de mare,* pe un scenariu de Petre Luscalov şi Vladimir Popescu-Doreanu, cu imagini de Jean-Pierre Lazar, cu interpreți ca Leopoldina Bălănuță, Victor Rebengiuc, Colea Răutu, Toma Dimitriu, Iurie Darie, Nicolae Sireteanu, George Mărutză, Dorin Dron şi Haralambie Boroş, prezentat pe ecrane în ianuarie 1964, avea să fie apreciat şi peste hotare) şi va reveni, cu *Castelanii,* pe teritoriile comediei. Cât despre Mircea Drăgan, într-o primă perioadă a creației sale se va dedica filmului istoric, unor ecranizări clasice şi contemporane.

Începutul anilor ’60 consemnează multe alte intrări în cinematografie. Foarte activ – ca scenarist şi ca regizor – a fost, în acel deceniu, Francisc Munteanu (1924-1993), care, după debutul regizoral din 1961, cu *Soldați fără uniformă* – în care jucau Colea Răutu, Liviu Ciulei, Lica Gheorghiu, Mircea Constantinescu, Fory Etterle, Andrei Codarcea, Nucu Păunescu, Titus Lapteş, Dorin Dron – a „scos” filme „pe bandă”: *Cerul n-are gratii, La vârsta dragostei, La patru paşi de infinit, Dincolo de barieră, Tunelul, Cerul începe la etajul III* etc. etc. Marea majoritate a acestor filme sunt astăzi „datate” din punct de vedere tematic: regizorul a avut câteva subiecte predilecte – axate pe „lupta comuniştilor în ilegalitate” –, care, prin forța lucrurilor, au devenit desuete. Aspirațiile spre metaforă – cerul e fără gratii şj începe la etajul III, eroii ajung „la patru paşi de infinit” etc. – sunt contracarate, nu o dată, de schematism şi artificialitate. Rămâne, totuşi, din filmele sale, o stare poetică, rămân personajele create de Anda Caropol, Liviu Ciulei, Ştefan Ciobotăraşu, Cella Dima, Vasile Ichim în *Cerul n-are gratii* (mai 1963), chipul de lumină al Anei Széles din *La vârsta dragostei* (octombrie 1963) ca şi imaginile operatorului Grigore Ionescu din aceste două filme, povestea tragică de dragoste a eroilor din *La patru paşi de infinit* (decembrie 1964), interpretați de Irina Gărdescu şi Silviu Stănculescu, „dorul de Popa Nan” al Domnişoarei Nastasia – alias Irina Ionescu, care joacă alături de Ion Dichiseanu, Leni Pințea, Silviu Stănculescu, Mircea Constantinescu în *Dincolo de barieră* (noiembrie 1965), aceiaşi Silviu Stănculescu şi Irina Gărdescu în *Cerul începe la etajul III* (decembrie 1967) sau imaginile operatorului Nicolae Girardi. Am vorbit, în alt context, despre intrarea în cinematografie a unui „tandem”, rodat în studenție, Manole Marcus-Iulian Mihu. Drumurile de creație ale celor doi regizori se despart după 1960. După câteva tentative scenaristice izolate, regizorul Manole Marcus (1928-1994) va deveni „purtătorul de cuvânt” al unor scenarişti importanți precum Ioan Grigorescu, Mihnea Gheorghiu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Ion Băieşu, Fănuş Neagu, Augustin Buzura, Dumitru Solomon. Rămânând în perimetrul anilor ’60, primul film „independent” al lui Manole Marcus a fost comedia simpatică *Nu vreau să mă însor* (martie 1961), cu Irina Petrescu, Ştefan

Tapalagă şi Toma Caragiu – re-debutat după o scurtă apariție în *Nufărul roşu. Străzile au amintiri* (februarie 1962) rămâne primul film românesc realizat în întregime în decor natural. Discutabil astăzi – ca toate filmele inspirate din anii „ilegalității comuniste" –, filmul, realizat după un scenariu de Dimos Rendis şi loan Grigorescu, cu Antoaneta Glodeanu, Constantin Dinulescu, Silviu Stănculescu, Toma Caragiu, Sandu Sticlaru, Ernest Maftei, Valeriu Paraschiv în distribuție, inaugura un „triptic" tematic, care va continua cu filmul *Cartierul veseliei* (octombrie 1965) şi va culmina – termenul nu ni se pare exagerat – cu „unicatul" numit *Canarul şi viscolul* (septembrie 1970). în primele două filme ale „seriei", regizorul s-a anunțat drept un remarcabil creator de atmosferă, cu un pronunțat „simț al vieții" în reconstituirea unor medii sociale şi stări psihologice. „Cartierul veseliei" din filmul cu acelaşi nume (la constituirea căruia o contribuție importantă au avut scenografii Nicolae Teodoru şi Filip Dumitriu), filmat de operatorul Alexandru Întorsureanu – care va colabora, o bună bucată de vreme, fructuos, cu regizorul – este o „lume în lume", cu personaje diverse, schițate de actori la rândul lor diverşi, la început de carieră sau impunători prin prestanță: Maria Clara Sebök, Adrian Moraru, Tanți Cocea, Toma Caragiu, Viorica Farkaş, Ilarion Ciobanu, Olga Tudorache, Constantin Dinulescu, Ion Besoiu, Gheorghe Pătru, Gheorghe Nuțescu, Matei Alexandru, Jean Lorin Florescu, Willy Ronea. *Canarul şi viscolul,* apoi, a fost o bătaie de aripă a metaforei, pe fondul unui realism rece, înghețat. Iarăşi putem pune sub semnul îndoielii povestea propriu-zisă. Dar regizorul a subliniat apăsat caracterul pretextual al intrigii, izbutind un film oniric de mare expresivitate (aş zice „nepereche", ca gen, în cinematografia noastră), „materializând" în imagini „lupta cu somnul" a personajului central, interpretat de Florin Gabrea, într-o distribuție cu Maria Rotaru – o actriță cu „cinematograful în sânge" –, Mircea Albulescu, Jean Constantin. Referindu-se la acest film, şi nominalizând cele trei planuri temporale interferate pe parcursul desfăşurării acțiunii (unul real, altul al retrospecțiilor şi al treilea al fanteziei, al introspecțiilor), Ştefan Oprea notează în „Diorame cinematografice": „Procedeele lui Manole Marcus (ale scenaristului loan Grigorescu şi ale operatorului Alexandru Întorsureanu) se dovedesc fertile, filmul lor constituindu-se într-un izbutit examen de maturitate: regizorul şi-a păstrat o luciditate permanentă în expunere, în ordonarea inteligibilă a planurilor, iar operatorul a dovedit măiestrie în diferențierea lor cromatică, izbutind, totodată, un acord armonios al culorii care conferă filmului unitate de stil. Arhitectura scenariului, care face să explodeze cursivitatea clasică a narațiunii, îngăduie o analiză nu a faptelor ci a gândurilor, a vieții interioare, a stării de spirit a eroului". Intre timp, Manole Marcus realizase, pe un scenariu de Mihnea Gheorghiu, *Zodia fecioarei* (iulie 1967), o trimitere spre mit, pe un fond de aspru realism psihologic. O dramă modernă de fapt, drama unei familii dobrogene, este suprapusă pe un fond antic (un carnaval prilejuit de anotimpul recoltei, cu obârşii străvechi), însuşi deznodământul intrând în zodia predestinărilor fatidice. Încă o dată, operatorul Alexandru Întorsureanu îşi afirmă potențialul artistic: peisajul aspru, stâncos, al Dobrogei însorite, cu oamenii ei aspri şi stâncoşi, sunt un „fundal" incitant al povestirii propriu-zise, iar interpretările unor actori precum Ana Széles, Sorin Postelnicu, Ioana Bulcă, Gilda Marinescu confirmă încă o dată

recunoscutul talent al regizorului în „lucrul cu actorii”. Un drum de creație original a urmat și regizorul Iulian Mihu (1926-1999), chiar dacă personalitatea sa artistică – după „explozia” din *La mere* și *Viața nu iartă* – își va contura pregnant fațetele abia în anii ’70. Până atunci, regizorul a ecranizat o piesă de Horia Lovinescu, „Febre”, în filmul *Poveste sentimentală* (mai 1962): un story nu tocmai sentimental – eșecul unei căsnicii, din motive mai curând sociale decât sentimentale –, petrecut într-un sat de pescari din deltă, i-a facilitat regizorului un demers cinematografic cu vână realistă și cu fine nuanțări psihologice. Însoțit de profesioniști remarcabili – operatorul Alexandru Întorsureanu, scenograful Paul Bortnovschi, inginerul de sunet Dan Ionescu –, regizorul Iulian Mihu și-a format și o echipă actoricească prestigioasă, reunind pe Irina Petrescu, Cristea Avram, Victor Rebengiuc, Doina Tuțescu, Gheorghe Enache, Emil Botta, Vasile Nițulescu, Toma Caragiu, Eliza Petrăchescu. După o destul de lungă absență, Iulian Mihu a revenit pe platouri, cu o ecranizare a romanului „Șoseaua Nordului” de Eugen Barbu, consolidându-și demersurile cinematografice modeme – recurgând, de data aceasta, la alternări și „dialoguri” de planuri temporale, rupând nu o dată cursivitatea narativă –, chiar dacă acest film, *Procesul alb* (cu premiera în februarie 1966), consacrat pregătirii și desfășurării „insurecției armate” din august 1944, este – prin forța lucrurilor – depășit ca tematică, influențat de ideologii revolute. Ca *film* – dacă putem face această disjuncție –, *Procesul alb* n-a intrat, însă, în uitare, atât datorită incitantei concepții regizorale, cât și celorlalți cineaști din echipa de filmare, compozitorul Anatol Vieru, scenograful Liviu Popa, autoarea costumelor Hortensia Georgescu. Interpreții – Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Lica Gheorghiu, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, György Kovács, Colea Răutu – sunt un „eșalon”, la rându-i, controversat. Până la sfârșitul deceniului al șaptelea, Iulian Mihu nu va mai realiza decât un serial TV, cu subiect istoric, *Nemuritorii* (1970).

În martie 1962, regizoarea Elisabeta Bostan adresa o primă invitație la cinema copiilor, lungmetrajul *Puștiul* (pe un scenariu de Eva Sîrbu și Ecaterina Farcaș), cu Gheorghe Bejan și Ștefan Berenghi, în roluri de seama personajului titular, cu Sandu Sticlaru, Corina Constantinescu, George Mărutză. Regizoarea – care debutase cu documentare de artă, *Cloșca cu puii de aur* și *La horă* încă din 1958 – și-a dedicat, de la *Puștiul* încoace, întreaga creație, filmelor pentru copii, devenind, cum o spun și dicționarele, „o autoritate recunoscută pe plan internațional în domeniul filmului cu și despre copii”. În anul 1963, regizoarea lansa un serial de scurtmetraj, printr-un episod-pilot intitulat *Năică,* urmat de *Năică și barza, Năică și veverița, Năică pleacă la București* (acesta din urmă datat 1957), filme cu un mare succes la festivaluri internaționale – Gijon, Teheran, Tours, Veneția, Adelaide etc. – dar și cu priză la copiii din țară. Năică era un țânc de-o șchioapă, fermecător și neastâmpărat, umblând prin lume și descoperind lumea, cu ochi mari, avizi de cunoaștere. Succesul filmelor cu Năică a stat la baza unei cariere cinematografice adresate exclusiv micilor spectatori. Într-o primă fază a creației – cu ecouri în timp – pe Elisabeta Bostan au preocupat-o textele clasice destinate copilăriei. În filmografia sa au pătruns, astfel, ecranizări ca *Amintiri din copilărie* (decembrie 1965), cu Ștefan Ciobotăraşu în rolul lui Ion

Creangă, cu Ion Bocancea (un Creangă mai mititel), Corina Constantinescu, Emanoil Petruț, Nicolae Veniaş, Mircea Constantinescu, Costache Sava, Eliza Petrăchescu, Zoe Anghel-Stanca, scurtmetrajul *Pupăza din tei* cu acelaşi Ion Bocancea şi basmul *Tinereţe fără bătrâneţe* (august 1969), cu muzică plăcută de Temistocle Popa şi cu o seamă de actori expresivi şi frumoşi, Emanoil Petruț, Ana Széles, Mihai Pălădescu, Margareta Pogonat, George Motoi, Corina Constantinescu, Zoe Anghel-Stanca. Drumul spre Veronica, spre creația de maturitate artistică a regizoarei, era deschis.

Debuta, în decembrie 1962, şi Horea Popescu, un apreciat regizor de teatru, pentru care cinematograful n-a fost decât o „dragoste lungă de-o seară" (două lungmetraje în anii '60 şi două lungmetraje după un sfert de veac, la sfârşitul anilor '80). Pentru debut în film, regizorul şi-a ales o piesă de teatru a lui Paul Everac, „Ochiul albastru", din care a ieşit filmul *Omul de lângă tine,* o poveste de dragoste, desfăşurată în decorul unui mare şantier (hidrocentrala de la Bicaz), ai cărei protagonişti sunt Silvia Popovici, Ilarion Ciobanu, George Mărutză, George Calboreanu, Ştefan Ciobotăraşu, Victor Rebengiuc. Sobru, realist, a fost şi cel de al doilea lungmetraj al regizorului, mai apropiat de sufletul său, *Dragoste lungă de-o seară,* povestea a trei surori dintr-un sat transilvan care încearcă – şi izbutesc – să-şi găsească echilibrul, echilibrul între feminitate şi demnitate, echilibrul între dragoste şi datorie, un echilibru pierdut, o vreme, în vâltoarea transformărilor sociale. Erau, alături de regizor, atunci, patru actriţe de vârste diferite (în rolurile mamei şi ale celor trei surori) – Nunuța Hodoş, Silvia Popovici, Grațiela Albini, Ilinca Tomoroveanu –, alături de actori ca Octavian Cotescu, Sandu Sticlaru, mai erau operatorul Nicu Stan, scenograful Liviu Popa, compozitorul Liviu Glodeanu şi mai era scenaristul Alecu Ivan Ghilia, a cărui narațiune cinematografică a stat la baza filmului. Cum spuneam, regizorul va mai realiza lungmetraje abia la sfârşitul anilor '80 (*Cuibul de viespi* şi *Moartea unui artist),* dar va mai fi prezent pe ecranele anilor '60 cu un episod – *Aterizare forțată* – din filmul de scheciuri *De trei ori Bucureşti* (ianuarie 1968), în care jucau Ioana Casetti, Traian Stănescu, Elena Sereda, Irina Bârlădeanu, Ion Pascu, Mircea Dumitru; celelalte două episoade ale acestui film, primul şi al treilea, erau *Întoarcerea* de Mihai Iacob (cu artistul plastic Ion Pacea în rol principal, cu Dana Comnea, Ion Dichiseanu, Doina Patrichi, Cornel Patrichi, Iarodara Nigrim, Gheorghe Ghițulescu, Lucia Boga şi cu imagini de Ovidiu Gologan) şi *Bucureşti* de Ion Popescu Gopo (cu Fory Etterle, Mircea Constantinescu, Dem Rădulescu, Toma Caragiu, Jorj Voicu, Colea Răutu, Catița Ispas, cu un Cişmigiu mai „viu" ca niciodată, filmat de Vasile Oglindă).

După scurtmetrajul *Toamna se numără...,* din 1960, intra – cu lungmetraj – în cinematograf şi Mircea Mureşan, prin *Partea ta de vină,* un film pe care – din motive necunoscute – dicționarul „1234 cineaşti români" îl exclude din filmografia sa (pentru a i-l atribui lui Francisc Munteanu, doar co-scenarist). Regizorul Mircea Mureşan se va dovedi, prin acest film şi prin ecranizările sale din anii '60, un cineast important al deceniului, cum vom vedea mai târziu. Au mai realizat filme în acel timp Mihai Bucur şi Gabriel Barta (*Cinci oameni la drum,* prezentat pe ecrane în februarie 1963, un film scris de Nicolae Țic, Radu Cosaşu, Gabriel Barta, cu o distribuție de elită – Lazăr Vrabie, Ilarion Ciobanu, Ion Ciprian, Victor Rebengiuc, Aurel Cioranu, Lucia

Mara, Dana Comnea, Rodica Tapalagă, Marcel Anghelescu, Sandu Sticlaru – într-o „poveste de viață" cu cinci sudori itineranți, a căror viață, nu tocmai comodă, însemna şantier după şantier), Vladimir Popescu-Doreanu (polițier-ul din noiembrie 1965 *Runda 6,* filmat de Mircea Mladin şi Tincu Puran, cu Ion Finteşteanu, György Kovács, Carmen Stănescu, Ilinca Tomoroveanu în fruntea distribuției şi *Amprenta,* din octombrie 1967, pe un scenariu la care a colaborat cu Dimos Rendis, Willy Goldgraber fiind operator, şi Marga Barbu, Emanoil Petruț, Ion Dichiseanu, Constantin Brezeanu, Emerich Schäffer, Mihai Berechet, Paul Sava, Mihai Fotino printre protagonişti, un alt film polițist care confirma înclinația spre genul aventuros a regizorului; el va recidiva o singură dată, în 1973, cu *Ceața* – pe un scenariu scris în colaborare cu Alexandru Şiperco –, înainte de a se stabili în Statele Unite ale Americii). În septembrie 1963 şi-a schimbat „stilul" şi Gheorghe Naghi, trecând de la comedia ocazională la filmul cu filon realist, chiar naturalist pe alocuri: întâi – pe un scenariu de Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru, cu Ovidiu Gologan ca operator şi cu câțiva „monştri sacri" în distribuție, George Calboreanu, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Colea Răutu, alături de care apărea, la al doilea rol pe ecran, George Motoi – şi-a propus să vorbească despre viața într-un sat (cooperativizat) din Bărăgan: era filmul *Lumină de iulie,* din noiembrie 1963; apoi, în octombrie 1966, venea pe ecrane cu *Vremea zăpezilor* – pe un scenariu tot de Fănuş Neagu, de data aceasta în colaborare cu Nicolae Velea –, un film în care jucau Ilarion Ciobanu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, Monica Ghiuță, Vasilica Tastaman şi care avea ca operator pe Nicu Stan. Un film de reconsiderat peste ani. Scenariul propune un material faptic bogat, cu resurse de viață credibile, cu un conflict accentuat: se înfruntau, practic, două concepții de viață, una curată, cinstită, refuzând compromisul, concesiile existențiale, cealaltă provenind din mentalități egoiste, dominate de răutate şi duşmănie. Regizorul reuşea, în filmul său, cu ajutorul operatorului, imagini metaforice în ton cu însuşi titlul filmului (vremea zăpezilor, „setea de alb", exprimă, fireşte, aspirația spre puritate), conflictul însuşi se structura pe această premisă („unul din noi nu va apuca zăpada" – îi spune Achim lui Pavel, aceştia doi fiind protagoniştii înfruntării tăioase de pe ecran) şi, în plus, atmosfera specifică satului din Bărăgan, surprinsă şi de Panait Istrati în scrierile sale, dobândea consistență realistă şi poetică; la reuşitele artistice au contribuit, în mare măsură, şi compozitorul Dumitru Capoianu – care inaugura o colaborare fructuoasă cu regizorul Gheorghe Naghi, continuată în filme precum *Cine va deschide uşa?* şi *Doi bărbați pentru o moarte* –, scenograful Constantin Simionescu şi autoarea costumelor Nelly Merola. Critica de la premieră a remarcat faptul că regizorul a rămas la „litera scrisă" a scenariului, n-a ajuns la valorile latente, subtextuale ale dramei. Remarca vizează şi limitele cineastului. Până la sfârşitul anilor '60, regizorul va mai avea două premiere: *Cine va deschide uşa?* (noiembrie 1967), un patetic „Atenție, părinți!" – scris de Alexandru Andrițoiu şi Nicolae Ştefănescu şi interpretat de copiii Armand Oprescu, Monica Teodorescu şi de oamenii mari Ştefan Mihăilescu-Brăila, Corina Constantinescu, Draga Olteanu, Aura Andrițoiu, Aurel Cioranu, Vasilica Tastaman şi Gheorghe Naghi însuşi – şi, cu totul altceva, o dramă istorică, *Doi bărbați pentru o moarte,* pe un scenariu scris în colaborare cu Süto

András, o dramă psihologică petrecută în ultimele zile ale celui de al doilea război mondial, pe fundalul evocator al luptelor pentru eliberarea Transilvaniei. Jucau în film Matei Alexandru, Ilarion Ciobanu, Ferenc Bencze, Monica Ghiuță, Eliodor Kiss.

În mai 1965 debuta, cu lungmetrajul *Merii sălbatici,* regizorul Alecu Croitoru, pe un scenariu al scriitorului Vasile Rebreanu (imaginea: Octavian Basti, scenografia: Elena Forțu, muzica: Liviu Glodeanu); Dana Comnea era protagonista conflictului – cu accente sociale, în univers rural –, alături de Ştefan Ciobotăraşu, Silviu Stănculescu, Emanoil Petruţ, Toma Dimitriu. Un film singular va fi cel de al doilea lungmetraj al regizorului Alecu Croitoru, *Vârstele omului* (aprilie 1969). Realizatorii – scenaristul şi regizorul Alecu Croitoru a fost însoțit în demersul său de operatorii George Cristea şi Mircea Mladin – şi-au propus o incursiune în universul unor frumoase şi inepuizabile tradiții folclorice. Până aici, intențiile autorului sunt sinonime cu ale unui documentar etnografic care şi-a propus să consemneze pe ecran obiceiuri păstrate peste veacuri, din diferite județe ale țării. Dar *Vârstele omului* – deşi bate „la porțile frumuseții" folclorice – n-a vrut să fie doar un documentar etnografic. Filmul are şi o poveste a lui, cu zvonuri de legendă, cu un pronunțat caracter simbolic. Doi copii, apoi doi tineri la vârsta primei iubiri (copiii de ieri, adulții de mâine) pornesc „în lume", prin țară, în căutarea unei flori roşii pe care băiatul o dăruise fetei, dar pe care apele repezi ale unui râu de munte au dus-o departe. Cei doi tineri parcurg în călătoria lor toate vârstele omului, până ajung, bătrâni, la mare. Țărmul mării este şi țărmul vieții şi acolo, pe malul mării (după ce filmul sugerează reluarea permanentă a ciclului vieții, printr-o secvență care aminteşte de început) rămân doar urme de paşi în nisip. Îndeosebi ca documentar etnografic, filmul are calități evidente. Ajunge să amintim de frumoasele dansuri – Învârtita oşenească sau Călueşul oltenesc, Feciorească fetelor de la Crihalma sau Hora Moldovenească – şi de superbele costume populare din diferite județe ale țării, care alcătuiesc substanța folclorică a peliculei. Melodii străvechi, rostite sau cântate, constituie un leit-motiv cu mare forță emoțională. Nici ca film de ficțiune, *Vârstele omului* nu este lipsit de calități. Autorul operează, cum spuneam, cu simboluri – simbolice sunt şi soarele, şi vântul, şi râul, şi floarea roşie a dragostei, şi țărmul mării, şi câte altele –, şi în această suită metaforică deslușim influențe de basm pe care filmul le încorporează armonios în țesătura acțiunii. Din această întrepătrundere rezultă caracterul singular al filmului în ansamblul producției naționale şi – chiar dacă între cele două intenții artistice originare nu se produce întotdeauna cuvenita simbioză – filmul a fost primit cu interes de critica vremii. În „Diorame cinematografice", Ştefan Oprea scria: „Alecu Croitoru şi-a propus să arate lumii ce comori există pe acest pământ românesc, cine sunt oamenii care-l populează de milenii, cum simt şi cum gândesc ei, care este filosofia lor asupra vieții. Este un film cu reflexe de tristețe şi cu explozii de optimism – atât de specifice nouă –, este o meditație asupra vieții şi asupra morții, asupra trecerii şi rămânerii noastre continue pe pământ. Este filmul care a surprins legătura organică a omului cu văzduhul, cu apa, cu cerul, dar mai ales cu pământul; pământul e bogat ca şi sufletul omului, iar oamenii sunt bogați ca pământul, neliniştiți şi nesfârşiți ca marea, fremătători ca pădurile şi statornici ca munții". Debuta în acest film, la o

vârstă fragedă, Micaela Caracas, care juca alături de Vistrian Roman şi de Eugenia Bosânceanu, Matilda Başta, Mircea Başta, Ioana Ciomârtan, Nicolae Veniaş. *Vârstele omului* va avea şi un „pui": scurtmetrajul *Anotimpul mireselor* tot din 1969, cu aceiaşi Micaela Caracas şi Vistrian Roman, un film multiplu premiat la festivaluri internaționale (Spindleruv-Mlyn, Orvieto, Menton etc.).

În decembrie 1965 – după o experiență consistentă de documentarist – ajungea la filmul de lung metraj şi Virgil Calotescu, prin *Camera albă* (pe un scenariu de Ion Băieşu): „un caz de auto-depăşire" tratat de Ion Besoiu, Silviu Stănculescu, Constantin Rauțchi, Amza Pellea, Dumitru Rucăreanu, operatorul Ion Anton reuşind adevărate performanțe artistice de „alb pe alb" în camera de spital care găzduieşte mare parte a acțiunii (după un accident de muncă al personajului principal). S-a simțit, în acest debut, experiența de documentarist a regizorului. Se va simți această experiență şi în al doilea lungmetraj al cineastului, *Subteranul* (octombrie 1967), care a pornit de la un scenariu de Ioan Grigorescu, inspirat din viața de fiecare zi a petroliştilor, în fapt o dublă pledoarie: pentru îndrăzneala de a căuta şi pentru dreptul de a greşi (în centrul tramei fiind cazul unui inginer care, dintr-o eroare de calcul, provoacă un incendiu la o sondă). Pretenția declarată a scenaristului şi a regizorului era aceea – chiar dacă sună retoric – a „forării în subteranul conştiințelor". Printre interpreți erau Iurie Darie, Leopoldina Bălănuță, Emil Botta, Ştefan Ciobotăraşu, Constantin Codrescu. Regizorul avea să facă, apoi, un pas spre altceva: *Războiul domnițelor* (decembrie 1969) era un divertisment istoric (pe un „model clasic": *Serbările galante* ale lui René Clair), scris de Alecu Ivan Ghilia, şi interpretat de Ştefan Ciobotăraşu, Ilinca Tomoroveanu, Ilarion Ciobanu, Amza Pellea, Ioana Drăgan – în fruntea unei distribuții numeroase – şi filmat de Costea Ionescu-Tonciu. Tot dinspre documentar ajungea la lungmetrajul de ficțiune şi Alexandru Boiangiu, cu *Maiorul şi moartea* (ianuarie 1967), un film polițist scris împreună cu Ion Băieşu, în care apăreau Vasilica Tastaman, Gheorghe Dinică, Ion Stănescu, Marin Moraru, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Constantin Rauțchi, Jean Constantin, şi – printre alți „suspecți" – regizorul Horea Popescu. A mai făcut filme în epocă Cristu Polucsis (*Fantomele se grăbesc,* noiembrie 1966), un regizor cu „destin scurt" în lungmetrajul de ficțiune, deşi, ca documentarist, între anii 1953 şi 1977 a fost activ la Studioul „Bucureşti", unde a semnat multe scurtmetraje (*Cancerul, Intre adevăr şi frumos, De la om la om, Despărțirea, Soarele şi infinitul, Drum fără întoarcere);* lui Cristu Polucsis (1929-1978) i se datorează şi scurtmetrajul de ficțiune *Moartea căprioarei,* din 1970, o transpunere în imagini a poeziei cu acelaşi titlu de Nicolae Labiş. Prezențe efemere în lungmetrajul de ficțiune au fost şi Constantin Neagu – care a realizat, după scurtmetrajele *Blanca* (în colaborare cu Mihai Iacob) şi *O zi pierdută* (în colaborare cu Mircea Iva), lungmetrajul *Baladă pentru Măriuca* (în colaborare cu Titel Constantinescu), în august 1969, cu Brânduşa Hudescu în rolul titular şi cu Ion Caramitru ca partener – sau Ştefan Traian Roman, autorul policier-ului *Simpaticul domn R,* pe un scenariu de Tudor Popescu, cu Mihai Pălădescu, Silviu Stănculescu, Gilda Marinescu, Virgil Ogăşanu, Geo Barton, Emil Hossu în distribuție; regizorul va recidiva în anii '70. S-au realizat şi alte coproducții în epocă (pe lângă cele româno-franceze amintite): *Aventurile lui Tom Sawyer* şi *Moartea lui Joe*

Indianul, coproducții româno-vest-germane în regia lui Wolfgang Liebeneiner, *Prieteni fără grai,* film româno-canadian în regia tandemului Paul Fritz Nemeth şi Gheorghe Turcu, *Sentința* (coproducție româno-ungară) de Ferenc Kosa. Lumini şi umbre (protocronice), aşadar, într-un deceniu cinematografic „cu de toate", şi mai bune, şi mai rele. În acelaşi deceniu s-au impus câteva direcții – tematice şi de gen – în evoluția filmului românesc, fiecare dintre aceste „secțiuni" (ecranizările, comedia, filmul istoric, filmul de actualitate etc.) înregistrând creații valoroase, menite să învingă timpul, să lanseze – sau să confirme – creatori importanți ai cinematografiei naționale. Despre toate acestea va fi vorba în capitole viitoare.

„Paleta" filmului românesc s-a diversificat mult în deceniul al şaptelea, astfel că la sfârşitul lui, în anul 1970, când avea loc premiera *Reconstituirii* lui Lucian Pintilie, producția cinematografică se extindea de la... *Brigada diverse în acțiune* de Mircea Drăgan, până la... *Metropoem*-ul lui Sergiu Huzum. Despre acest din urmă film, câteva cuvinte acum (pentru că, despre celelalte, va veni vorba în capitolele următoare)... Avem de a face, practic, cu o peliculă experimentală, turnată de Sergiu Huzum, pe un scenariu de Mioara Cremene, şi prezentată – în premieră – de televiziunea franceză în toamna anului 1970. Într-o corespondență de la Paris, din octombrie 1970, loan Grigorescu transmitea pentru „Contemporanul": „Huzum şi-a plasat trans-trav-ul în mijlocul unui Paris straniu, şi totuşi real, în care oamenii merg parcă fără a reuşi să înainteze, un Paris peste care se volatilizează un turn Eiffel inconsistent, un Paris în care labirintul subteran al liniilor de metrou apare ca portativul unei originale partituri muzicale. Pelicula e lipsită în banda sonoră de comentariu sau de dialog, muzica suplineşte cuvintele şi pentru gama de sentimente a eroilor autorul a apelat la tot ce i-a oferit mai adecvat creația componistică, de la preclasici la dodecafonişti, şi de la țipuriturile oşeneşti la abstractismul «concret»„. Sergiu Huzum – autorul procedeului tehnic al trans-trav-ului – a făcut, prin filmul *Metropoem,* o demonstrație simplă: trans-trav-ul are nevoie de un scenariu „trans-trav", de un subiect „trans-trav", de o regie „trans-trav" pentru a se putea impune. Presa franceză a simțit importanța demonstrației. „Le Monde" scria: „Limbajul lui Sergiu Huzum este imaginea în exclusivitate. O imagine subordonată unui mare număr de efecte cinematografice şi, îndeosebi, tehnicii trans-trav-ului (...). Este vorba de o metodă de turnare care permite obținerea unui efect de perspectivă relativă şi variabilă prin realizarea unei mişcări de travelling şi de transfocator, unul compensându-l pe celălalt în sensul păstrării în prim plan a unei imagini de dimensiuni constante. În felul acesta, lucrurile aflate în profunzimea cadrajului dau senzația că se apropie sau se îndepărtează. Pentru a simplifica explicația, putem spune că avem de-a face cu un fel de «anti-transfocator» a cărui aplicare l-ar fi încântat pe Cocteau". Interesante sunt şi relatările altor publicații pariziene din toamna anului 1970. „Combat": „O imagine pe care o percepem aproape visceral. Fizic şi intelectual, ea îți creează senzația vârtejului (...). Imagini extrem de frumoase, o excelentă bandă sonoră şi, mai ales, efectele de distorsiune ale trans-trav-ului. Primele cadre cu calea ferată, cu tunelele deformate, lărgite, reduse, restructurate, comprimate produc un admirabil şoc". „L'Humanité Dimanche": *„Metropoemul* este o poezie a imaginii care, într-o manieră accelerată, ține să facă perceptibile stările subiective atât de

complexe prin relativitatea spațiului şi a timpului. Necunoscuți care se întâlnesc în metrou în timpul scurt al unei curse, relațiile care se înfiripă între ei în câteva secunde, constituie scopul realizatorului în intenția sa de a-l face pe spectator să perceapă şi să înțeleagă psihologia personajelor, situația lor, relațiile lor reciproce interpretate prin optica subiectivă a naratorului şi înfățişate printr-un limbaj strict cinematografic datorat vivacității aparatului de filmat, asocierii imaginilor, senzației create de trans-trav". În sfârşit, „Les Lettres Françaises": „Acest procedeu reuşeşte să ne creeze posibilitatea perceperii în relief a celei de a treia dimensiuni".

TENTAȚIA LITERATURII

„Ecranizarea – după cum scria Dumitru Carabăț în cartea sa dedicată ecranizărilor, „De la cuvânt la imagine" – este unul din mijloacele cele mai mobile de valorificare a comorilor literaturii, permițând schimburi şi confruntări de idei şi viziuni, de tradiții, de limbaje, imagini şi mituri, de comportamente şi tipuri de sensibilitate. S-ar putea spune că literaturilor propriu-zise li s-au adăugat, în timp, adevărate «literaturi cinematografice». Este şi cazul prozei beletristice şi al dramaturgiei române. Transpunerea filmică a devenit, astfel, una dintre cele mai răspândite forme ale schimbului de valori în cadrul fiecărei culturi şi, de asemenea, între diverse culturi naționale. Acceptată sau nu în plan subiectiv, ecranizarea literaturii este, obiectiv vorbind, un fenomen cultural extins la scară mondială, pe care teoria trebuie să-l ia în atenție." Filmul românesc, în toate etapele sale, a apelat la literatură, încă de la primele producții cinematografice. Rămânând în perimetrul anilor 1946-1970, iată – într-o relativă cronologie, nu neapărat exhaustivă – sursele literare care au stat la baza filmelor româneşti: comedia „Visul unei nopți de iarnă" de Tudor Muşatescu, piesa „Iarba rea" de Aurel Baranga, schițele caragialiene „Arendaşul român", „Lanțul slăbiciunilor", „Vizita", romanul „Mitrea Cocor" de Mihail Sadoveanu, comedia lui I.L. Caragiale „O scrisoare pierdută", nuvela lui Marin Preda „Desfăşurarea", piesa „Ultima oră" de Mihail Sebastian, nuvela lui Gheorghe Dorin (alias... Eduard Mezincescu) „Directorul nostru", nuvela lui A.P. Cehov „La mere", nuvela lui Petre Luscalov „Nufărul roşu", povestirea lui H.Ch. Andersen „Fetița mincinoasă", nuvela lui Ioan Slavici „Moara cu noroc", povestirea „Muzicuța cu schimbător" de Nicuță Tănase, piesa lui Horia Lovinescu „Citadela sfărâmată", romanul lui Panait Istrati „Ciulinii Bărăganului", nuvela lui Petru Vintilă „Dincolo de brazi", nuvela „Două loturi" de I.L. Caragiale, nuvela „Cazul Lakatos" de Süto András, piesa „Zbor de noapte" de Nicolae Tăutu, comedia lui I.L. Caragiale „D-ale carnavalului", schița lui Tudor Arghezi „Doi vecini", nuvelele „Moartea tânărului cu termen redus", „Întoarcerea tatii din război", „Pe câmpia de sânge a Mărăşeştilor" de Alexandru Sahia, romanul „La miezul nopții va cădea o stea" de Theodor Constantin, schița lui I.L. Caragiale „Telegrame", comedia lui Carlo Goldoni „Bădăranii", romanul „Europolis" de Jean Bart, romanul lui Titus Popovici „Setea", piesa „Febre" de Horia Lovinescu, piesa „Ochiul albastru" de Paul Everac, romanul lui Panait Istrati „Codin", romanul lui Titus Popovici „Străinul", nuvela „Umbrela de soare" de Dumitru Radu Popescu, nuvela „La răzeşi" de V.Em. Galan, romanul lui Mihail Sadoveanu „Neamul Şoimăreştilor", romanul „Pădurea spânzuraților" şi schița „Iți c Strul dezertor" de Liviu Rebreanu, comedia lui Tudor Muşatescu „Titanic Vals",

„Amintiri din copilărie” de Ion Creangă, romanul „Calea Victoriei” de Cezar Petrescu, „Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă, drama „Domnişoara Nastasia” de George Mihail Zamfirescu, schițele „Diplomație”, „Amicii”, „O lacună”, „Bubico”, „C.F.R.”, „Situațiunea” de I.L. Caragiale, romanul „Şoseaua Nordului” de Eugen Barbu, piesa „Nuntă la castel” de Süto András, schița lui Nicolae Țic „Golgota”, romanul lui Liviu Rebreanu „Răscoala”, piesa lui Mihail Sebastian „Steaua fără nume”, nuvela „Peron” de Dumitru Radu Popescu, nuvela lui Francisc Munteanu „Cerul începe la etajul III”, nuvela lui Ion Băieşu „Maiorul şi moartea”, romanele lui Mark Twain „Aventurile lui Tom Sawyer” şi „Aventurile lui Hucklebery Finn”, romanul lui Mihail Sadoveanu „Baltagul”, nuvela „Întunericul şi profesoara de pian” de Horia Pătraşcu, scrieri memorialistice de Aurel Petri, nuvela lui Horia Pătraşcu „Reconstituirea”, basmul „Tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte” de Ioan Grigorescu. Din acest amalgam literar (spun „amalgam” deoarece valoarea şi natura lucrărilor ecranizate – după cum se poate vedea „cu ochiul liber”– a fost foarte... oscilantă) s-au sedimentat câteva creații de referință ale cinematografiei naționale, *Pădurea spânzuraților* de Liviu Ciulei sau *Reconstituirea* de Lucian Pintilie, despre care am vorbit sau vom vorbi în alte contexte. Ele consolidează filonul de inspirație literară al cinematografiei naționale pe care s-au înscris în anii precedenți filme considerate capodopere ca *O noapte furtunoasă* de Jean Georgescu şi *Moara cu noroc* de Victor Iliu. Tentația literaturii s-a exercitat, aşadar, asupra multor filme din anii ’60. Să privim câteva mai de aproape...

Regizorul Paul Călinescu (1902-2000) ecraniza, la începutul perioadei, romanul „Europolis” de Jean Bart, în filmul *Porto Franco* (premiera: decembrie 1961). Despre sursa de inspirație, G. Călinescu spunea că este „un simpatic roman de medii maritime”. Scenaristul Mihnea Gheorghiu a vrut altceva, a mutat accentele din zona sentimentală în sfera socială, a redimensionat conflictul. Principala preocupare a regizorului a fost redarea atmosferei dintr-un târg cosmopolit al anului 1910, când Sulina era sediul Comisiei Europene a Dunării, „o mizerabilă miniatură a unei Europe mizerabile”, o urbe în care – cum scria Ecaterina Oproiu –„totul tânjeşte, totul speră să iasă de sub torpoare, să dea lovitura, şi să iasă de sub escorta propriului destin”. La reproşul unor comentatori că personajele filmului au „factură caragialescă” si că „scena din cafeneaua lui Stamate trebuie neapărat scoasă, deoarece aici toți localnicii sunt îmbrăcați, în plină vară, în haine negre şi stau la masă cu pălăria pe cap”, regizorul răspundea că acțiunea se petrecea la sfârşitul epocii Caragiale şi că, firește, „personajele lui Jean Bart, contemporane şi din aceeaşi clasă socială cu eroii lui Caragiale, nu se puteau comporta sau îmbrăca altfel decât era moda timpului lor”. În „postfața” la volumul de amintiri cinematografice al lui Paul Călinescu, Ecaterina Oproiu are cuvinte de laudă pentru interpreți, cu o excepție, personajul seducător, în roman, al Evantiei, jucat de Elena Ioachim: „Interpreta are tinerețea cerută de rol, are formele sculpturale aferente, dar n-are combustia necesară. Se-ntâmplă, chiar şi unui regizor cu mare fler în alcătuirea distribuției, fler reconfirmat (cu excepția de mai sus). Şi de această dată Ştefan Ciobotăraşu face aici unul din cele mai frumoase roluri ale unei cariere strălucite. El e un avar sentimental şi gângav, un amorez împleticit, un Tristan puhav gesticulând stângaci cu mâinile ca două lopeți.

Simona Bondoc interpretează şi ea cel mai generos personaj al filmografiei sale. Tolănită între perne, făcându-şi vânt cu evantaiul, sticlindu-şi cerceii lungi şi bustul de alabastru, actrița mocneşte o patimă înveninată şi exală un parfum greu. Bovarismul oriental! Geo Barton dă înfrângerii sale o alură nobilă. Asortat la mustăcioară şi la epoleți, surâsul fercheş al lui Ion Dichiseanu se află aici cum nu se poate mai la locul lui. La fel de bine plasată aiureala lui Mihai Fotino în rolul unui Figaro americanizat pentru că, aşa cum zice un figurant, «America țară giugiuc estem»„. Din echipa de filmare făceau parte operatorul Ion Cosma (a cărui cameră de luat vederi se mişcă leneş de-a lungul cheiului pustiu, materializând în imagini starea de letargie şi de plictis a locurilor unde – până la proba contrarie – „nu se întâmplă nimic"), compozitorul Radu Şerban, scenograful Giulio Tincu. Printre interpreți mai erau Niki Atanasiu, Fory Etterle, Nicolae Praida, Nucu Păunescu, Emanoil Petruț. De necrezut, dar adevărat: pentru regizorul care avea să-şi sărbătorească, în august 1999, 97 de ani de viață şi care avea să atingă anul 2000, *Porto Franco,* filmul din 1961 a fost penultimul său lungmetraj: a urmat o altă ecranizare, comedia *Titanic Vals,* în 1964, şi apoi un lung, foarte lung şir de ani fără filme...

Tentația literaturii s-a exercitat şi în filmografia lui Mircea Drăgan. În mai 1961, regizorul prezenta în premieră *Setea,* ecranizarea romanului cu titlu omonim de Titus Popovici, un film cu valențe realiste a cărui acțiune se petrece în „primăvara fierbinte" a anului 1945. Ideologia filmului continuă să fie discutabilă (ba chiar reprobabilă uneori), dar evenimentele evocate vorbesc de la sine despre spiritul unui timp. Întors de pe front, țăranul nevoiaş Mitru Moț (Ilarion Ciobanu) nu mai vrea să fie sluga țăranului înstărit Gavrilă Ursu (George Calboreanu), ba mai mult, se îndrăgosteşte de fiica acestuia, Iuliana (Flavia Buref). După ce asistă, într-o zi de târg, la o demonstrație soldată cu destituirea pretorului fascist şi după ce află că țăranii vor să împartă pământurile baronului Papp de Zerind (Jules Cazaban), Mitru Moț se întoarce în satul său, unde, ajutat de prietenul său Petre (Sandu Sticlaru), se autoinstalează primar, îl cunoaşte pe „delegatul de la centru" Ardeleanu (Colea Răutu) şi, împreună, parcurg şi determină întâmplările timpului, „colorate" cu tensiunile luptei de clasă şi cu aventurile reformei agrare. Despre natura personajului central – primul mare rol al lui Ilarion Ciobanu, un rol devenit emblematic – vorbesc câteva replici ale sale, în special aceea dinspre final („Ştiți, eu deocamdată mi-s membru de partid numai cu sufletul..."); hazliu este şi „stilul" prietenului său Petre, care se desparte de trecut râzând: „Ádio, mă, ádio!" (spune el la izgonirea jandarmului Gociman). Operatorii Alexandru Roşianu şi Aurel Samson, compozitorul Theodor Grigoriu, scenograful Liviu Popa sunt câțiva dintre artizanii unui film, deopotrivă, realist şi romantic, în care mai joacă Alexandru Virgil Platon, Toma Dimitriu, Eliza Petrăchescu, Constantin Țăpârdea. În filmografia regizorului Mircea Drăgan au alternat, în continuare, pentru o vreme, ecranizările cu filmele de inspirație istorică, aceste două direcții tematice şi de gen confundându-se uneori, cum s-au petrecut lucrurile cu *Neamul Şoimăreştilor,* ecranizarea romanului cu titlu omonim de Mihail Sadoveanu (scenarizat de Alexandru Struțeanu şi Constantin Mitru, filmat de George Cornea, din echipa de realizatori mai făcând parte scenograful Constantin Simionescu şi compozitorul Theodor Grigoriu), un

film în două serii prezentat pe ecrane în aprilie 1965. O distribuție numeroasă şi prestigioasă a susținut demersul istorico-literar al realizatorilor, printre interpreți numărându-se George Calboreanu – la ora „apusului de soare" –, Ştefan Ciobotăraşu, Colea Răutu (Temir Bei), Dina Cocea, Mihai Vasile Boghiță (Tudor Şoimaru), Ana-Maria Nicolau, Ion Besoiu, Amza Pellea, Ioana Drăgan, Dem Rădulescu, Ernest Maftei, Constantin Rauțchi, George Mărutză, Toma Dimitriu, Fory Etterle. Critica s-a dovedit reticentă față de filmul lui Mircea Drăgan, considerându-l pe regizor „ispitit de filmul de aventură în costumație exotică", rămas la aspectele decorative ale romanului de inspirație, departe de „fiorul prozei sadoveniene". Regizorul va aborda în continuare romane istorice, sadoveniene, extrăgându-şi, în deceniul următor, „materie primă" literară pentru alte două filme inspirate din vremea domniei lui Ştefan cel Mare: *Frații Jderi* şi *Vaslui 1475.*

Printre autorii de ecranizări din primii ani ai deceniului al şaptelea s-a numărat şi Mihai Iacob care, pornind – ca şi Mircea Drăgan, colegul său de debut – de la un roman de Titus Popovici, realiza, în octombrie 1964, *Străinul,* un film tineresc, în care debutau, la ora absolvirii Institutului de actorie, Ştefan Iordache şi Şerban Cantacuzino, alături de Irina Petrescu – care, deşi avea câteva roluri cinematografice la activ, abia împlinise 22 de ani –, tinerii interpreți desenând trei personaje adolescentine dintr-un oraş transilvan, la ora prefacerilor social-politice din vara şi toamna anului 1944. Mai apăreau în distribuție câțiva dintre cei mai activi actori din filmele timpului, Ştefan Ciobotăraşu, George Calboreanu, Fory Etterle, George Mărutză. Printre colaboratorii regizorului, la *Străinul,* au fost operatorii Octavian Basti şi Viorel Todan, compozitorul Mircea Istrate, scenografii Marcel Bogos şi Guță Ştirbu. Practic, Mihai Iacob nu era la prima ecranizare, în filmografia sa figurează, în octombrie 1962, şi comedia *Celebrul 702,* inspirată din piesa omonimă a dramaturgului Alexandru Mirodan, în care rolul titular era interpretat de Radu Beligan (în distribuție cu Ion Finteşteanu, Sanda Toma, Jules Cazaban, Mircea Şeptilici, Nicolae Gărdescu, Ştefan Ciobotăraşu, Angela Chiuaru). Tot după o piesă de Alexandru Mirodan era realizat şi filmul lui Gheorghe Vitanidis *Şeful sectorului suflete* (septembrie 1967), tot cu Radu Beligan în rolul titular, alături de Irina Petrescu şi Toma Caragiu; scenariul acestei comedii lirice era semnat de Marica Beligan, printre colaboratorii regizorului numărându-se operatorul Nicolae Girardi şi compozitorul H. Mălineanu.

Referindu-se la tentativele cinematografului de a conserva „viziunea" operelor ecranizate, Dumitru Carabăț făcea următoarea distincție: „Lăsând la o parte producțiile care, echivalând lucrări literare lipsite de calități artistice, nu fac decât să multiplice pe peliculă defectele acestora, amintim de rolul important jucat în dezvoltarea cinematografiei noastre de acele filme care, valorificând viziunile cuprinse în operele ecranizate, descoperă un mod cinematografic de a vedea lumea prin relevarea criteriilor particulare de omogenitate axiologică a operei filmice (*O noapte furtunoasă, La Moara cu noroc, Răscoala, Reconstituirea, Felix şi Otilia, Nunta de piatră*)". Rămânând în perimetrul deceniului al şaptelea, filmul regizorului Mircea Mureşan *Răscoala* este nominalizat, iată, printre peliculele cu „rol important" în dezvoltarea filmului românesc. Filmul era distins la Cannes cu premiul „Opera Prima" (chiar dacă nu era tocmai „opera Prima"), la scurtă vreme

după premiera bucureşteană (martie 1966). Romanul lui Liviu Rebreanu, scenarizat de Petre Sălcudeanu, îşi păstrează şi pe ecran caracterul de frescă a lumii rurale româneşti din primul deceniu al veacului XX, extrăgând, dintr-o amplă materie narativă, câteva filoane epice şi câteva personaje, aduse în prim-planul tramei cinematografice: Petre Petre – ţăranul cu nume simbolic, emblemă a unei întregi clase sociale (în *Setea,* Amza Pellea era Adam Adam!), boierul Miron Iuga, arendaşul Platamonu, frumoasa Nadina. De la roman, filmul lui Mircea Mureşan preia şi tonul sobru al povestirii, intersectat doar câteodată de secvenţe lirice sau de momente meditative. Filmul este gândit în crescendo, enumerând etape distincte ale răscoalei ţărăneşti din 1907, de la pregătirea ei, la desfăşurare şi înfrângere (ţăranii răsculaţi şi soldaţii înarmaţi sunt faţă în faţă la ceasul fatidic al deznodământului). În analiza sa din „Arta naraţiunii în filmul românesc", criticul Ioan Lazăr făcea următoarele constatări: „Obsesia fundamentală a eroilor cărţii – pământul – îşi găseşte în opera filmică variate ipostaze: la nivelul obiectual, narativ, stilistic. Pământul îşi revendică, în primul rând, funcţia semantică de corolar: despre pământ discută toate personajele, de la boieri la văduve şi nebuni; aparatul descoperă pe *câmp* silueta nocturnă cadaverică a boierului Iuga; Petre strânge ţărâna în pumn cu o mişcare tandră, neverosimilă; venind la Bucureşti, ţăranii din Amara îi aduc Nadinei o traistă de pământ, s-o înduioşeze. Grigore Iuga rezumă situaţia, preluând funcţia de narator pentru care fluxul evenimenţial are totuşi sensul tragic, în vreme ce bătrânul boier Miron Iuga nu vrea să evite momentul dramatic culminant – departe de a fi însă prin aceasta un personaj de tragedie, în accepţia aristotelică a cuvântului". Aş adăuga, la aceste trimiteri, secvenţa finală a filmului, cu Nadina, fugărită, alergând goală pe câmpul proaspăt arat şi pierzându-se în zare. Printre interpreţii din *Răscoala,* Ilarion Ciobanu (identificându-se cu Petre Petre, aşa cum s-a identificat cu Mitru Moţ, şi totuşi... altfel), Nicolae Secăreanu (un Miron Iuga original, cu glas de bas profund), Adriana Bogdan (frumoasă, ca o floare în noroi), Matei Alexandru, Ernest Maftei, Ion Besoiu, Constantin Codrescu, Val Săndulescu, Sandu Sticlaru, Emil Botta, Colea Răutu, Gheorghe Trestian, Ştefan Mihăilescu-Brăila. Prin calităţi, deopotrivă, ideatice şi plastice (autorul imaginii fiind Nicu Stan, un operator lansat în scurtmetraje de Ion Barna şi Manole Marcus, în lungmetraje de Francisc Munteanu şi Horea Popescu), *Răscoala* a evidenţiat câteva secvenţe antologice, printre care două metaforice, *dezgheţul* şi *hora,* la reuşita cărora au contribuit în mare măsură compozitorul Tiberiu Olah, scenograful Marcel Bogos şi autoarea costumelor, Nelly Merola. Critica a menţionat, printre calităţile filmului, modul în care astfel de secvenţe metaforice translează pe ecran structura intim-poematică a romanului; pe de altă parte, unele atitudini teatrale în jocul actorilor, tentaţia spre ilustrativism şi spre „spectaculos în sine" n-au trecut neobservate. Peste câţiva ani, Mircea Mureşan prezenta în premieră o nouă ecranizare importantă, *Baltagul,* o transpunere a romanului cu acelaşi titlu de Mihail Sadoveanu (premiera: octombrie 1969), un film care încerca să fie, după cum au subliniat mai mulţi comentatori, atât expresie fidelă a cărţii cât şi viziune personală a regizorului; o incertitudine explicabilă până la un punct, dat fiind prestigiul operei literare, pe de o parte, şi orgoliul creatorului, pe de alta. „Film cu multe calităţi – considera Ştefan Oprea, în „Diorame

cinematografice" –, ținând mai ales de profesionalitate, de acuratețea şi semnificația imaginii şi, în parte, de interpretare, *Baltagul* are însă unele carențe de fond, de dramaturgie cinematografică şi de înțelegere a structurii filosofice a romanului, mai exact a subtilităților lui filosofice şi tipologice". Altfel spus, cum s-a subliniat în alte cronici de la premieră, chiar dacă filmul are rezonanțe de mit şi legendă (cum ar fi şi secvența de fantasme a eroinei care „îl visase pe Nechifor călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape", un leit-motiv al filmului), îi lipseşte o aprofundată viziune mitologică: *Baltagul* cinematografic lasă doar uneori să se întrevadă că opera de inspirație descinde din „Morița". Eroina, în interpretarea actriței italiene Margareta Lozano (cu vocea Eugeniei Bosânceanu), este un personaj menit să stăruie în memorie, are în anumite momente prestanță de eroină antică. În privirile eroinei se poate citi o profundă linişte interioară, a încrederii în adevăr, care tronează dincolo de neliniştile ei tragice. „Linişstea" aceasta se traduce, însă, câteodată, printr-o participare detaşată la acțiune, fapt mai puțin pozitiv, din moment ce povestea *Baltagului* este povestea Vitoriei Lipan. Mai joacă în film un mare actor italian, Folco Lulli (Bogza), Livia Baba (cu observația că „laicizarea" Sfintei Ana rămâne discutabilă), Nunuța Hodoş, Constantin Anatol, Sandu Sticlaru, Gheorghe Misai, Sidonia Manolache. Operatorul Nicu Stan a valorificat pe ecran frumusețea plaiurilor moldovene dinspre Țara Dornelor, în timp ce muzica, ilustrativă, aparține unui compozitor francez, Maurice Le Roux.

Ca o concluzie – parțială – referitoare la relațiile filmului cu literatura, relații consolidate în deceniile următoare: fenomenul ecranizărilor a căpătat amploare în deceniul al şaptelea, „acaparând" aproape o treime din producția filmelor de ficțiune. Este o realitate care vorbeşte de la sine.

GEO SAIZESCU **Ş**I **Ş**TAFETA COMEDIEI CINEMATOGRAFICE

Un regizor tânăr – de 25-26 de ani – prelua, în 1958, ştafeta comediei cinematografice. Era Geo Saizescu (cu antecedente comice şi-n filmele „de şcoală"), care realiza o performanță rezonantă – rămasă *unică* în istoria cinematografiei naționale –, aceea de a-l convinge pe „meşterul cuvintelor potrivite", Tudor Arghezi, să se lase ecranizat. Regizorul îşi va savura, peste ani, isprava tinerească: „Nu-mi ascund mândria că, prin *Doi vecini,* debutul meu, trăit cu atâtea emoții şi spaime, a pătruns şi a rămas în film figura lui Tudor Arghezi". A realiza, în acei ani, o asemenea performanță nu era un lucru tocmai uşor. Într-un articol din revista „Cinema" – scris cu prilejul centenarului Arghezi –, evocând „întâlnirile cu Poetul", Geo Saizescu rememora împrejurările care au dus la realizarea acestui film: „Începându-mi studența cinematografică prin...'53, discutam despre Arghezi pe la colțuri şi-l citeam pe furiş: un coleg mai mare, cu oarecari funcții pe atunci, astăzi (în 1980, *n.n.)* regizor de notorietate, înfricoşa cu fel de fel de pedepse posibile pe cei care ar îndrăzni să se apropie cumva de «Cuvintele...» lui Arghezi ca lectură sau, mai grav, să le propună în vreun spectacol! Sunt sigur că nici el nu credea ce zicea, dar aşa erau vremurile. Fostul călugăr era anatemizat şi din poezia românească!... Iar noi continuam să ne-mbulzim cu întrebările la fiică-sa, colega noastră Mitzura, spre a afla veşti despre starea Poetului, iar ea era destul de econoamă în a relata despre necazurile pământeşti şi suferințele celui care – ca să trăiască – la Mărțişor vindea

cireşe la trecători! În ultimul an de studii, surprins de febra pregătirii examenului de absolvire şi dorind cu tot dinadinsul să mă produc în ale comediei, dar cu totul altceva decât Caragiale (deja încercat de nenumărate ori pe ecran), m-am aplecat cu atenție asupra unui selectiv volum arghezian, nu demult apărut pe piață, *Pagini din trecut:* prima tipăritură masivă din scrierile poetului, apărută după ani de aproape totală absență editorială. Am descoperit ceea ce căutam, o schiță plină de savoare, *Doi vecini,* scrisă prin deceniul al treilea de către Maestrul incontestabil al pamfletului românesc". Din două motive am reprodus aceste amintiri. În primul rând, pentru că ele definesc condiția poetului Tudor Arghezi în obsedantul deceniu. Apoi, pentru că regizorul îşi enunță cu limpezime intențiile creatoare, înscrierea – „cu tot dinadisul" – în perimetrul comic şi dorința de a ataca teritorii noi, mai puțin „bătute". Practic, Geo Saizescu prelua ştafeta comediei cinematografice de la înaintaşi – de la artizanii hazului interbelic, Tănase sau Stroe şi Vasilache, de la cel mai reputat regizor caragialean, Jean Georgescu – cu intenția de a-şi inaugura un drum *al lui* (ceea ce avea să şi facă, într-o filmografie dedicată, cu o singură excepție, comediei). În *Doi vecini* – colaborând cu Arghezi prin intermediul schiței omonime –, regizorul şi-a propus un „insectar" de mentalități şi moravuri specifice perioadei în care este plasată acțiunea, anul 1928, cu tradiționalele conflicte ale epocii, printre care şi antagonismul – pe atunci – incurabil dintre civili şi militari, două categorii umane – pe atunci – incompatibile (cum au încercat s-o spună şi alți scriitori ai timpului, de la Anton Bacalbaşa la Gheorghe Brăescu). Rivalitatea vecinilor, dictată de „deosebiri profesionale" – scenariul debutează cu următoarea frază: „Între familia domnului avocat M. Theodorescu-Fălciu şi a domnului locotenent I.G. Petrescu exista un vechi conflict care începuse chiar în ziua mutării lor în aceeaşi curte. Motivul: deosebirea profesională" –, este alimentată şi de rivalitatea celor două vecine din *high-life*-ul periferiei bucureştene, care-şi împing permanent soții la măcel. Preluând din schiță doar câteva din elementele „războiului rece" în care sunt angrenați vecinii, filmul este structurat în crescendo, către punctul culminant, nu lipsit de surprize, al confruntării dintre cei doi vecini, astfel anunțat încât să provoace scântei. Pregătită ca o luptă pe viață şi pe moarte, înfruntarea celor doi rivali – ale cărei rezultate sunt aşteptate cu sufletul la gură în „anticamera" turnirului – devine un savuros „pupat Piața Endependenței", cei doi vecini „eşuând" într-un dialog amiabil", politicos şi prietenesc, mai ales după ce află că sunt... consăteni. Neastâmpărul tânărului regizor merge mai departe însă, tradiționalul *happy-end* nu este decât un final provizoriu, împăcarea este de scurtă durată, scânteia conflictului izbucneşte din nou, din te miri ce, familiile se retrag în „tranşeele" apartamentelor lor, pregătite de alte lupte, cu „cățel şi purcel" (pisoi) cu tot, doar slugile rămân pe stradă, pe post de „cor antic", dar şi cu misiunea de a aduce o Salvare pentru cucoanele cuprinse de amoc. Filmul revine de unde a plecat: la mahalaua anului '28, un fundal cenuşiu-pitoresc, pare să spună regizorul, perfect pentru conflictul, mahalagesc la rându-i, dintre cele două familii. Ideea cinematografică seducător hazlie a filmului este aceea a „cuplurilor simetrice", răfuiala vecinilor fiind reflectată pe cinci „paliere", distincte şi complementare: avocatul şi locotenentul (alias Grigore Vasiliu-Birlic şi Ion Lucian), doamna avocat-doamna locotenent (Carmen Stănescu – Nineta

Gusti), slugile Mariţa şi Dumitru (Mitzura Arghezi şi Aurel Cioranu), Marinică şi Bebe (copiii celor două familii), pisoiul şi cățelul... Conflictul are repercusiuni la toate aceste „nivele”, intriga comică dobândind substanță iar regizorul anunțând temperament de comedian.

În deceniul următor, Geo Saizescu avea să realizeze patru comedii de lung metraj. Prima dintre ele a fost *Un surâs în plină vară* (film prezentat în premieră la 16 martie 1964 la cinematograful „Republica”), o peliculă în care regizorul se întâlnea cu D.R. Popescu, pentru o colaborare statornică şi binecuvântată şi care impunea talentul exploziv al lui Sebastian Papaiani (intrat în cinema, nu cu mult timp în urmă, prin *Partea ta de vină* de Mircea Mureşan). Revăzut peste ani, *Un surâs în plină vară* îşi păstrează, ba chiar îşi potențează, valențele unei comedii lirice, tandre, cu largă deschidere spre spectatori. Personajul central, Făniță, se întoarce în satul natal hotărât să-şi urmeze un drum „al lui”, altul decât al celor din jur. S-a întors cu o brumă de bani din „lumea mare”, un capital pe care vrea să-l valorifice altfel decât ceilalți, să-l investească – era un... protocronic! – în comerț. Propunându-şi să trăiască din negoț şi nesocotind „binefacerile” traiului în colectiv, Făniță trece printr-o serie de întâmplări mai mult sau mai puțin comice (nu tocmai plăcute câteodată), dar spiritul său întreprinzător rămâne elementul catalizator al intrigii (dincolo de naivitatea unor negustorii ale sale şi de reacțiile „tipice” ale colectivității). Farmecul povestirii este consolidat şi de „romanul de iubire” al eroului, tratat cu discreție în film, prin situații şi rezolvări ataşante. Desigur, însă, dincolo de tot ceea ce e nostim, hazliu, surâzător sau liric în personajul lui Făniță (şi, generalizând, în filmul tandemului Geo Saizescu – D.R. Popescu) se află şi un „sâmbure tragic”. Radu Cosaşu, într-un articol din „Cinema” (decembrie 1973), surprindea plastic universul subteran al unui personaj ca Făniță: „E în acest surâs una din cele mai apăsate peceți ale scrisului lui D.R. (...) Făniță, în pofida asigurărilor comice ale regizorului – posedă o dramă mare, reală, aceea a crizei individualismului, cu care, în *F,* D.R.-ul nu s-a jucat, dar pe care nici aici «jocul» n-o poate şterge. Făniță e un extravagant în lumea satului său (tratată foarte, foarte idilic...), un extravagant mânios, sub nostimadele sale, aşa cum creatorul său a descoperit, cândva, «mări sub nisipuri». Există – pentru un ochi atent care lasă la o parte pitorescul, măgăruşii şi cămăşuțele prea albe ale fetelor semănătoriste din sat – există în acest surâs un gest de nesupunere tonică, de refuz al pustiului şi al plictisului, o gestică a exacerbării individuale care nu poate fi suspectată de reacționarism (...); firește, „malentendu”-ul lui Făniță nu capătă nici un caracter tragic (în care film românesc drama țăranului individual a devenit tragedie, fie şi optimistă?) – dar el mărturiseşte acea vigoare dureroasă, acea mândrie răsucită în bizarerii şi sarcasme puerile care te silesc să uiți jocul şi să vezi nenorocul. Făniță acesta (...) e cea mai elocventă dovadă a mării care stă ascunsă, gata să vuiască, sub comicul filmelor lui D.R. Popescu.” Pe cât de „normale” sunt atacurile din epocă îndreptate împotriva filmului, pe atât de stranii (sau a-normale) sunt reacțiile unor comentatori contemporani. La premieră, mai multe cronici au suspectat filmul de „propagandă capitalistă”. Nu insist asupra atacurilor din epocă (Savel Stiopul, Mircea Mureşan etc.), mai ales pentru că, în timp, autorii şi-au revizuit ei înşişi opiniile. Aş reține, însă, un răspuns al unui pamfletar pur-sânge, scriitorul Eugen Barbu, din

revista „Cinema” (septembrie 1964), care comentează astfel „incidentul” din epocă: „Se joacă săptămâni la rând cu casa închisă (...) *Un surâs în plină vară,* filmul lui Geo Saizescu şi D.R. Popescu şi ce citim sub pana lui Savel Stiopul? Că eroul e *alienat mintal,* că are *impulsuri dezordonate,* că *indignează spectatorul.* Adică noi toţi, miile de oameni care ne-am amuzat de hazul sănătos al textului, de invenţia regizorului şi de interpretarea lui Papaiani suntem nişte arieraţi care nu înţelegem nimic din aceste *situaţii neverosimile.* La corul criticilor, detractorilor filmului lui Saizescu, se adaugă glasul lui Mircea Mureşan care vede în convenţia vânzării gogoşilor de către Făniţă delictul de a face comerţ particular! Dar după asemenea judecăţi de valoare, sirenele lui Ulisse ar fi nişte biete scrumbii şi morile de vânt ale lui Don Quijote, cu adevărat nişte instituţii de măcinat pleavă! Pe acest regizor care între altele nu-l ştim să fi semnat vreo capodoperă îl supără totul: surâsul fetei, romburile coloanei lui Brâncuşi puse pe spătarele scaunelor, costumele păşuniste, zice şi dânsul toate cele. Parcă prea miroase a invidie profesională şi un juriu de onoare ar trebui să mai mustre din când în când asemenea ţâfne fals-estetice!” Cum spuneam, timpul a acţionat „pozitiv”: în cazul de faţă, regizorul „fără capodopere” îi va răspunde scriitorului printr-un... premiu la Cannes, în 1966, şi n-a mai fost nevoie de nici un juriu de onoare, pentru că regizorii s-au împăcat între ei, şi-au nuanţat şi cizelat opiniile, ba s-au împăcat chiar cu scriitorii. Dar incidentul din epocă rămâne, şi dacă ne amintim de el, acum, este şi pentru a măsura „greutatea specifică” a unor aberaţii, de ieri... şi de azi. Acelaşi film care, la vremea premierei, era gata-gata să fie pus la index pentru că, în plină efervescenţă a „socialismului multilateral dezvoltat”, elogia „mica proprietate” şi îşi alegea drept erou un exponent al „metodelor caplitaliste” (am trăit epoca, am citit „demascările” respective, ştiu cât s-au chinuit D.R. Popescu şi Geo Saizescu să demonteze „argumentele” balcanice ale răuvoitorilor!), ei bine, acelaşi film a fost tratat cu aceleaşi metode – într-un comentariu din „România literară” –, după treizeci de ani de la premieră, şi respins ca o expresie a epocii totalitare. Filmul, însă, în ciuda detractorilor, şi-a păstrat „surâsul” tonic, la ronda bunei dispoziţii contribuind, printre alţii, Sebastian Papaiani, Florina Luican, Silvia Fulda, Dem Rădulescu, Matei Alexandru, George Constantin, Nineta Gusti, Draga Olteanu, Dumitru Furdui, Puiu Călinescu, Rodica Mandache, Melania Cârje. De altfel, după ce filmul îşi începuse cariera prodigioasă pe ecrane (trecuse vremea detractorilor de ieri!), cronicile – şi îndeosebi acelea semnate de Lucian Raicu în „Cinema”, Dinu Săraru în „Gazeta literară” sau Gheorghe Tomozei în „Scânteia” – au subliniat meritele acestei comedii tonice cu caracter meditativ care descoperea un scenarist cu vocaţie (pe D.R. Popescu), consacra un actor de farmec (pe Sebastian Papaiani) şi recomanda un regizor cu sigure aptitudini comice. Cronicarii de ieri răspundeau, practic, indirect, şi nedumeririlor celor care au receptat trunchiat şi răuvoitor filmul, peste trei decenii, la televizor (cum a fost confratele Cristian Teodorescu în comentariul amintit).

Pornit pe drumul comediei cinematografice, regizorul Geo Saizescu a avut şi câţiva paşi ezitanţi: *Dragoste la zero grade* – în care apăreau Iurie Darie, Dem Rădulescu, Coca Andronescu, Florentina Mosora, Dumitra Rucăreanu – a fost un intermezzo muzical mai puţin inspirat, *La porţile pământului,* filmul următor – cu Marga Barbu, Ilinca Tomoroveanu, Gheorghe Popovici-Poenaru

(ca „nume noi” în filmele lui Geo Saizescu), alături de George Constantin, Dem Rădulescu, Florina Luican, Mitzura Arghezi a oscilat între comedie şi dramă. Abia cu *Balul de sâmbătă seara* (1967), regizorul şi-a regăsit tonusul, iar colaborarea sa cu scriitorul D.R. Popescu a reintrat pe teritorii prielnice. Filmul propune două episoade de iubire din viaţa unui tânăr şofer de camion cu nume „predestinat”, Papă (numele ciudat al personajului poate veni foarte bine de la Papă-Lapte, dar poate fi, la fel de bine, un soi de diminutiv de la Papaiani, rolul fiind scris *evident* pentru înzestratul actor): o iubire blondă, ivită spectaculos sub înfăţişarea unei fete cu luminozităţi transparente, aflată pe o şosea, şi o iubire brună, iscată la fel de spectaculos, din unda unui râu, precum Venus din spuma mării. Pentru tânărul cam timid şi cam singuratic – care face, în filmografia regizorului, translaţia dintre Făniţă şi Păcală –, mult visata dragoste, dragostea ideală, apare împărţită în două. Morala nu-i greu de prevăzut, aparţine folclorului universal, e aceea cu fuga după „doi iepuri” (deşi românii mai au şi vorba cu „între două... nu te plouă”). *Balul de sâmbătă seara* ar putea fi definit ca o comedie lirico-ironică. Fără a se repeta, regizorul Geo Saizescu, preluând ştafeta comediei cinematografice, i-a cercetat, pe rând, faţetele. Demersul lirico-ironic i-a fost, se simte, aproape de suflet, tocmai de aceea filmul – în care, alături de Sebastian Papaiani, în „triada” amintită, apăreau (concurându-se în frumuseţe) Ana Széles şi Mariella Petrescu – îşi păstrează peste ani prospeţimea, umorul, buna dispoziţie, iar în epocă a fost bine primit, atât de către spectatori cât şi de critică, ba mai mult, a avut şi o carieră internaţională, a fost prezent în secţiunea „Jeunes Rencontres” de la Cannes, a rulat în Franţa şi Spania, în Tunisia, în Canada şi Australia. Dintre ecouri, reţin opinia Christianei Salducci din „Espoir”, după prezentarea filmului în Franţa: „Regizorul român Geo Saizescu povesteşte că s-a născut într-o regiune care este pandantul regiunii marseilleze în România. El datorează, desigur, acestei origini meridionale, aerul său plăcut şi gustul pentru comedie (...). Sunt două moduri de a privi lumea. Geo Saizescu priveşte lumea cu tandreţe şi umor latent. Aceasta explică şi faptul că presa a văzut în el un «mic Tati». Este o formulare care îl amuză pe regizor şi de care – ne-a mărturisit – este foarte mândru, căci are o stimă deosebită pentru părintele spiritual al Domnului Hulot. Numai că, de câţiva ani, «micul Tati» a devenit mare”. Aceeaşi autoare caracteriza astfel filmul după „săptămâna filmului românesc” desfăşurată în Franţa (era primăvara anului 1969): „O fantezie lirică, plină de prospeţime şi delicateţe a marcat a doua seară a săptămânii cinematografului românesc în Franţa (...). De notat, totodată, magistrala interpretare a lui Sebastian Papaiani, unul dintre cei mai buni actori români contemporani”. Marcel Martin, după prezenţa unor filme româneşti la Cannes, scria în „Lettres Françaises” (8-14 ianuarie 1969): „Din România, *Dimineţile unui băiat cuminte* de Andrei Blaier şi *Balul de sâmbătă seara* de Geo Saizescu mărturisesc, primul pe un ton grav, al doilea în registrul comediei, că tânărul cinema din Bucureşti merită să reţină atenţia noastră”.

Au existat, în perioada la care ne referim, şi alte tentative cinematografice pe teritoriile comediei. Încă din anul 1954, Gheorghe Turcu propunea un scurt metraj – cel puţin în intenţie – vesel, *Cu Marincea e ceva,* în rolul titular fiind Marcel Anghelescu. Peste trei ani, regizorul îşi va relua interpretul, într-o comedie „uitată”, dar nu lipsită de „vână” şi de nerv satiric:

O mică întâmplare (după o nuvelă de Süto András). Un țăran, meşter la toate, şi simpatic pe deasupra, îşi confecționa, dintr-o rablă cumpărată pe două rațe, o ingenioasă maşină de tăiat lemne. Până aici nimic deosebit. „Drama" acestei comedii cu patimă izbucneşte din momentul în care personajul este trecut cu acte în regulă în rândul proprietarilor de maşini şi ca atare riscă să pățească multe rele, printre care şi... excluderea din cooperativa agricolă. Este mai mult (şi altceva) decât o „mică întâmplare" cu o maşină de tăiat lemne, este o întâmplare despre un timp anume, o întâmplare cu haz, dar şi cu necaz, în care protagonistul, Marcel Anghelescu, cu căciula lui roasă şi cu cojocul lustruit, împreună cu Ştefan Ciobotăraşu şi Rodica Daminescu au scos o clipă filmul rural din perimetrul operetei, conferindu-i o scânteie de viață. Gheorghe Turcu va reveni pe platouri cu comedia *Castelanii* (ieşită pe ecrane în septembrie 1967), realizată tot după un scenariu de Süto András (care şi-a adaptat pentru ecran piesa „Nuntă la castel"). Jucau în film Marcel Anghelescu, Radu Beligan, Colea Răutu, Margit Köszegi, Tudorel Popa, Ilinca Tomoroveanu, Traian Stănescu, Ştefan Tapalagă, Vasilica Tastaman, Lazăr Vrabie, Dumitru Chesa. Trec mai repede, din motive lesne de înțeles, peste comedii precum scurt-metrajul *Gelozia, bat-o vina* de Elena Negreanu (1954). În acelaşi an, regizorul Andrei Călăraşu (cu o oarecare pondere în filmul de divertisment din anii '50) inițiа un „serial" cu un comic de succes al timpului, Mircea Crişan. Din programatul ciclu n-au rămas decât două episoade: *Şi Ilie face sport,* primul, *Ilie în luna de miere* al doilea (printre partenerii eroului titular fiind Dem. Savu, Vasile Tomazian, Puiu Călinescu, Aurelia Sorescu, Constantin Ramadan şi – respectiv – Liliana Tomescu, Nicolae Gărdescu, Nicolae Brancomir, Maria Wauvrina); a rămas şi regretul că un interpret de talia lui Mircea Crişan nu şi-a găsit, pe ecran, partituri „pe măsură". Andrei Călăraşu avea să revină în 1958 cu comedia muzicală *Allo ?... Ați greşit numărul!* (care a lansat câteva şlagăre şi în care s-au amuzat, amuzându-ne, Rodica Tapalagă, Ştefan Tapalagă, Iurie Darie, Sandu Rădulescu, Stela Popescu, Marioara Davidoglu, Ion Lucian) şi, în 1962, cu alte două lungmetraje, filmul-cuplet *Doi băieți ca pâinea caldă* (cu cei mai în vogă, pe atunci, comedieni ai Clujului, Zighi Munte şi Aurel Giurumia) şi divertismentul estival *Vacanță la mare* (care a „dansat o vară" doar prin actori: Iurie Darie, Alexandru Repan, Melania Cârje, Ileana Sandu, Ana Széles, mulți tineri, dar şi Ion Finteşteanu, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Willy Ronea, George Demetru). A cochetat cu comedia şi Haralambie Boroş. Piesa lui Mihail Sebastian „Ultima oră" a devenit, în 1956, filmul *Afacerea Protar* (scenariul aparținând Soranei Coroamă), o peliculă care a rezistat prin timp – ca multe altele din acei ani – îndeosebi datorită actorilor: pe lângă Radu Beligan şi Ioana Zlotescu (în rolurile profesorului Alexandru Andronic şi al Magdei Minu), jucau Ion Finteşteanu, Ion Iancovescu, Constantin Ramadan, Ion Talianu, Ion Lucian şi Jenică Constantinescu. Ca regizor de comedie, Haralambie Boroş era mai convingător în scurtmetrajul *Politică şi... delicatese* (un scenariu de Mircea Ştefănescu după I.L. Caragiaie), o „farsă electorală" care nu şi-a pierdut actualitatea, interpretată cu vervă şi antren de Rodica Tapalagă, Dem Rădulescu, Marius Pepino, Toma Caragiu, Nae Roman, Mihai Fotino. Filmul care ar fi putut însemna chiar un eveniment artistic în epocă (dar nu s-a întâmplat aşa) a fost, în 1968, *Corigența domnului profesor.* Povestea acestei „comedii cu cântec" este lungă, de peste

un deceniu. În 1958 apărea în revista „Film” un scenariu – fără teama de cuvinte mari o spun – evenimențial, intitulat „Bivolițele” şi aparținând unui scriitor de calibru, Ion D. Sîrbu (a cărui adevărată dimensiune avea să fie descoperită postum şi încă necesită revizuiri). Dacă filmul – care i-a fost încredințat lui Haralambie Boroş – ar fi urmat linia scenariului şi ar fi ieşit pe ecrane atunci, cinematograful românesc, după *Directorul nostru* de Jean Georgescu, înregistra, neîndoios, încă un succes marcant al comediei satirice. Principal argument rămâne scenariul (comparat – fără riscuri – cu „Rinocerii” lui Eugen Ionescu şi cu „Procesul” kafkian). Citim scenariul inițial (şi ani la rând am socotit mai mult decât oportun un *remake!*): acțiunea se petrece într-un „oraş vechi, foarte vechi chiar, dintr-o țară să-i zicem nouă” (!), o țară „cu tineri şi bătrâni, fericiți şi nefericiți, deştepți şi fanatici”(!), aceştia din urmă convinşi că „toată ştiința noastră stă în dosare” şi visând o societate românească ideală, „societatea în care fiecare român să dea tot, absolut tot, statului, iar statul tot, absolut tot, cetățeanului”. Într-un asemenea oraş, dintr-o asemenea țară, un profesor de istorie, Andrei Mureşanu, care locuieşte pe strada Vasile Alecsandri la numărul 32, este confundat cu plutonierul pensionar Vasile Alexandru, domiciliat pe strada Andrei Mureşanu la numărul 32 şi... obligat să plătească impozit pentru două bivolițe pe care nu le are. De aici, drama: la început, profesorul refuză, protestează, până la urmă se resemnează, dar... este părăsit de nevastă, dat afară din şcoală, internat la ospiciu etc. etc., pentru ca, după eliberare, să se retragă la țară, unde-l aşteaptă în gară... două bivolițe simpatice, înjugate la un car: „Trenul a plecat, Lampa roşie a ultimului vagon, ca-n clasicele finaluri cinematografice – scrie Ion D. Sîrbu – dispare în perspectivă. Cu ochii lor umezi mari, înfiorători, bivolițele de la rampă urmăresc filosofic vagoanele ce se pierd. Apoi biciul pocneşte, ele se urnesc şi pleacă. Sfârşit.” Nu s-a întâmplat ca filmul să iasă atunci pe ecrane: a ieşit în ianuarie 1968, după ce pelicula a fost interzisă vreme de zece ani, după ce scriitorul a fost întemnițat (din alte motive!), după ce din scenariul inițial n-a mai rămas aproape nimic: la premiera filmului *Corigența domnului profesor* povestea originară era, pur şi simplu, de nerecunoscut. În vremea aceea se dădea definiția stâlpului de telegraf: stâlpul de telegraf este un brad trecut prin cenzură. O frază din „decupajul” filmului ne-a facilitat, ani la rând, supraviețuirea: „pe mal Maria mulge vaca, în apă se vede invers”. Criticii – printre care m-am numărat – au fost foarte aspri la premieră, aducând în discuție vulgaritățile, simplismul, primitivismul gândirii cinematografice (şi nu numai cinematografice), ignorând contribuția nefastă a cenzurii vremii la „definitivarea” scenariului cinematografic. „Circumstanțele atenuante” – clare, din perspectiva timpului – erau ca şi inexistente în epocă, doar câteva imagini frumoase ale Braşovului – Biserica Neagră, Biserica Sf. Nicolae – datorate operatorilor Ovidiu Gologan şi Iulius Drukmann au reținut atenția criticilor şi faptul că „nici unul dintre filmele româneşti nu a mobilizat atâția aşi ai comediei la un loc” (idee cu care îmi şi începeam cronica din „Contemporanul”– 19 ianuarie 1968). Iată o singură „foaie” din lista actorilor prezenți pe generic: Jules Cazaban, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Al. Giugaru, Ion Manu, Silvia Fulda, Tudorel Popa, Dem Rădulescu, Draga Olteanu, Toma Caragiu, Puiu Călinescu, Horia Căciulescu, Vasile Tomazian plus – ca voce din off – Radu Beligan. Ani la rând, cum spuneam, mi-am

dorit remake-ul aşteptat al scenariului „Bivolițele”... Astăzi îmi dau seama că acum, în era lui Bombonete, o distribuție ca aceea din filmul de ieri nu mai poate fi reeditată...

Au fost atraşi, în treacăt, de comedie (fără a se fixa pe respectivele teritorii) şi alți regizori. După nişte variațiuni pe teme de actualitate, în filmul din 1956 *Pe răspunderea mea* – unde apăreau Iurie Darie, Ileana Iordache, Marcel Anghelescu, Ion Talianu, şi unde era amendată... superficialitatea unui creator de modele, altminteri fermecător şi talentat –, regizorul Paul Călinescu ataca piesa lui Tudor Muşatescu „Titanic Vals”, într-un film alert, cu câteva secvențe amuzante, hazlii, vioara întâi din filmul *Titanic Vals* fiind, desigur, Grigore Vasiliu-Birlic, un Spirache Necşulescu de zile mari, bonom şi hâtru, cuminte şi năzdrăvan, placid şi insidios, spăşit şi dominator; în jurul lui: Silvia Fulda, Kity Gheorghiu-Muşatescu, Dinu Lucian, Coca Andronescu, Ion Finteşteanu, Mihai Fotino, Ion Lucian, Ion Dichiseanu. Birlic excelase şi în prima adaptare caragialiană a cuplului Gheorghe Naghi-Aurel Miheles, schița *Două lozuri* (cu câteva cadre de atmosferă din „Bucureştiul de altădată”, Carul cu bere şi mahalaua chivuțelor), un film pe care, inițial, urma să-l facă Jean Georgescu. Cei doi cineaşti vor persevera în ecranizări după Caragiale: peste trei ani – în 1959 – vor semna *D-ale carnavalului* (cu Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Ion Lucian, Ion Anghel, Jana Gorea, Vasilica Tastaman, Aurel Cioranu, dar cu o concepție regizorală discutabilă, cu multe stridențe) şi, anul următor, *Telegrame,* iarăşi cu o distribuție de zile mari – Grigore Vasiliu-Birlic, Costache Antoniu, Jules Cazaban, Alexandru Giugaru, Niki Atanasiu, Marcel Anghelescu, N. Neamțu-Ottonel, Ştefan Ciobotăraşu, Carmen Stănescu, Vasilica Tastaman, Florin Vasiliu –, dar creația lor caragialeană va rămâne neconfirmată. A încercat comedie şi Gheorghe Vitanidis*, Băieții noştri* în 1960, cu Iurie Darie, Grigore Vasiliu-Birlic, Marcel Anghelescu, Costache Antoniu, glume fotbalistice, cu vedete şi „microbişti”, apoi *Post-restant,* pe un scenariu de Octavian Sava, în 1962 – cu „înrăiți” într-ale comediei ca Iurie Darie, Grigore Vasiliu-Birlic, Ion Dichiseanu, Marcel Anghelescu, Coca Andronescu, Alexandru Giugaru – şi, peste ani, în 1967, după o piesă a lui Alexandru Mirodan, pe un scenariu de Marica Beligan, cu Radu Beligan, Irina Petrescu, Toma Caragiu, filmul *Şeful sectorului suflete* (1967), o peliculă care încearcă să ne convingă să suficiența şi filistinismul sunt aspru pedepsite (deşi... au scăpat nepedepsite în multe dintre filmele deceniilor viitoare). S-au aventurat pe teritoriile comediei şi cineaşti francezi, René Clair cu *Serbările galante* (o parodie războinică în care jucau Jean Pierre Cassel, Geneviève Casile, Jean Richard, Philippe Avron, Marie Dubois, care au evoluat alături de György Kovács, Fory Etterle, Florin Vasiliu, Melania Cârje, Elena Caragiu, Adela Mărculescu, Dem Rădulescu), Bernard Borderie cu *Şapte băieți şi o ştrengăriță,* Henri Colpi, cu *Steaua fără nume,* după piesa omonimă a lui Mihail Sebastian (două filme la care m-am referit într-un capitol anterior). S-a înregistrat pe peliculă şi comedia goldoniană *Bădăranii,* din spectacolul Naționalului bucureştean realizat de Sică Alexandrescu, cu mari actori în distribuție (Grigore Vasiliu-Birlic, Carmen Stănescu, Niki Atanasiu, Alexandru Giugaru, Cella Dima, Sanda Toma, George Calboreanu, Silvia Dumitrescu-Timică, Marcel Anghelescu, Radu Beligan). A revenit pe platouri Jean Georgescu, „topind” în *Mofturi 1900* (1965) cinci schițe caragialiene („Diplomație”, „Amicii”, „O

lacună", „Bubico", „C.F.R.") şi angrenând, iarăşi, în jocul comic, actori de efect precum Cella Dima, Ileana Iordache, Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Marcel Anghelescu, Geo Barton, H. Nicolaide, Ion Lucian, Vasile Tomazian, Iurie Darie, Ion Dichiseanu, Horia Şerbănescu, Radu Zaharescu, Sanda Ţăranu. În anul 1968 a fost chiar o „comandă de la centru" în ceea ce priveşte comedia cinematografică, au apărut la un semn filme ca *Împuşcături pe portativ* de Cezar Grigoriu, *K.O.* de Mircea Mureşan, coproducţia româno-maghiară *Frumoasele vacanţe* de Makk Károly, *Vin cicliştii* de Aurel Miheles, dar calitatea lor artistică discutabilă ne scuteşte de alte comentarii. De reţinut este altceva. Deceniul care marca, spre finalul său, „cântecul de lebădă" al primului nostru mare regizor de comedie, Jean Georgescu (*Pantoful cenuşăresei,* 1969, cu Ioana Pavelescu, Dorin Varga, Constanţa Câmpeanu, Petre Ştefănescu-Goangă), afirma noi cineaşti cu aptitudini comice: Gopo îşi începea călătoria sa fantastică în filmul cu actori iar Geo Saizescu îşi consacra vocaţia prin patru lungmetraje (pe genericul cărora figurează numele aceluiaşi operator, George Cornea şi – de trei ori – acelaşi scenarist, D.R. Popescu). Ştafeta comediei cinematografice fusese preluată (chiar dacă din zecile de filme amintite în acest capitol n-au rămas, practic, decât câteva). Iar comedia *Un surâs în plină vară,* cu Făniţă şi Liorica lui, cu guguştiuci şi stâlpi de telegraf, cu măgăruşi simpatici şi căruţe cu oglinzi, cu umbrele de soare luate din titlul nuvelei ecranizate şi – pe deasupra – cu personaje dintr-un aluat comic robust, rămâne unul dintre cele mai spontane surâsuri ale cinematografiei naţionale.

ISTORIA, O FOSTĂ „EPOPEE NAŢIONALĂ"

Filmul lui Lucian Bratu *Tudor* (în noiembrie 1963, au fost prezentate pe ecrane ambele serii ale peliculei) inaugura – ceea ce s-a numit ani la rând – „epopeea cinematografică naţională". Astăzi formula – pe drept cuvânt – s-a demonetizat, „epopeea naţională" a urmat destinul „Cântării României" şi al „Daciadei". Campania propagandistică din jurul epopeii cinematografice naţionale a anulat şansele .de perspectivă ale ciclului de filme istorice menite a aduce pe ecrane, în „epoca de aur", *momentele de aur* ale istoriei neamului. S-a greşit chiar punctul de pornire. O „epopee cinematografică naţională", dacă ar fi s-o luăm ca atare, ar fi început, neîndoios, cu *Independenţa României,* primul *mare film* istoric românesc. De altfel – după ce, nu o dată, cineaştii noştri şi-au exprimat convingerea că marile filme româneşti, menite să ilustreze una dintre ipostazele fundamentale ale spiritualităţii româneşti, în anumite condiţii de timp şi de loc, vor fi acelea care vor izbuti să înfăţişeze, într-o plenitudine de semnificaţii, memoria vie a pământurilor strămoşeşti –, regizorul Liviu Ciulei spunea lucrurilor pe nume: „Cred că nu mă înşel dacă afirm că acest mare film românesc va fi o operă nemijlocit şi profund legată de unul din momentele esenţiale ale luptei poporului nostru pentru libertate, pentru împlinirea unui nobil crez de justiţie şi fericire". Filmul *Tudor* – poate şi pentru că scenaristul său, Mihnea Gheorghiu conducea, în acea epocă, destinele cinematografiei naţionale – a fost considerat „capul de serie" al epopeii cinematografice naţionale, făcându-se abstracţie de filmele istorice realizate cu câteva zeci de ani înainte, făcându-se abstracţie de câteva pelicule din imediata apropiere. În acelaşi an 1963, de pildă, Mircea Drăgan semnase filmul *Lupeni '29* (tot două serii, prezentate pe ecrane în luna februarie), un film consacrat grevei

minerilor de la Lupeni, din anul 1929, o grevă intrată, efectiv, în istorie, mai ales prin consecințele ei tragice. Scenariştii – Nicolae Ţic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan – au creat premisele unui „document" cinematografic: filmul este deschis de văduva unui miner din Lupeni, Ana Golcea, din amintirile căreia se naşte însăşi povestea. „Era acum patruzeci şi unu de ani... Mă luasem cu un miner, care m-a adus din satul meu prin locurile astea..." Ana Golcea este Ioana din film (Lica Gheorghiu!), *Lupeni '29* este, în primul rând, povestea Ioanei şi a soțului ei, Petre, miner căzut în luptele din 1929. Cu toată această narațiune la persoana întâi, filmul – după cum observa şi George Littera (în „Cinematograful românesc contemporan 1949-1975") – „aspiră să fie un film coral, în tradiția a ceea ce s-a numit documentarul narativ: masele apar aici ca personaj central, figurile individuale ocupă arareori un loc de prim-plan, eroul tinde să devină exponențial". Din distribuția amplă a filmului selectez câteva nume: Colea Răutu, Ştefan Ciobotăraşu, George Calboreanu, Ilarion Ciobanu, Costel Constantinescu, George Mărutză, Fory Etterle, Sandu Sticlaru, Boris Ciornei, Toma Dimitriu, Willy Ronea, Dinu Gherasim, George Motoi. Susținut de interpreți, de poveste, de ritmurile imaginii (operator: Aurel Samson), de forța percutantă a conflictului – dar minat de accente retorice, declarative, teziste –, filmul *Lupeni '29,* rămas ca o „pagină de istorie", a fost continuat, în decembrie 1966, de un „ecou" simbolic, filmul aceluiaşi regizor, *Golgota* (scris tot în colaborare cu Nicolae Ţic şi filmat de George Cornea): văduvele minerilor grevişti împuşcați în 1929 îşi revendică drepturile sociale. Paradoxal, un asemenea film, cu pronunțate determinări sociale, rezistă prin efectele plastice ale operatorului George Cornea: şase femei în negru, înşiruite pe o culme de deal, vin, parcă, dintr-o tragedie grecească. Filmul rezistă şi prin câteva personaje, principala înfruntare fiind aceea dintre Ana Varga (Draga Olteanu) şi personajul Sergentului (Gheorghe Dinică), ceilalți interpreți – Ioana Drăgan, Viorica Farkaş, Violeta Andrei, Nunuța Hodoş, Sebastian Papaiani, Alexandru Virgil Platon, Sabin Făgărăşanu, Gheorghe Pătru – având funcții reduse (sau decorative) în conflict.

Filmul de deschidere a epopeii naționale a fost considerat, cum spuneam, *Tudor,* pe genericul căruia s-au aflat regizorul Lucian Bratu, scenaristul Mihnea Gheorghiu, operatorul Costache Ciubotaru, compozitorul Gheorghe Dumitrescu, scenografii Filip Dumitriu şi Nicolae Teodoru, autoarea costumelor Hortensia Georgescu şi – într-o distribuție amplă – Emanoil Petruț (Tudor din Vladimiri fiind unul dintre cele mai importante personaje din întreaga sa carieră actoricească), George Vraca (banul Brâncoveanu, de asemenea, un personaj „de durată" al actorului), Lica Gheorghiu (distribuirea ei era „la modă"), Toma Dimitriu, Fory Etterle, Alexandru Giugaru, George Mărutză, Olga Tudorache, Ion Dichiseanu. Sunt prezentate în film momente ale anului revoluționar 1821, personajul titular este înfățişat în ipostaze diverse, în relațiile cu pandurii săi şi cu boierii de vază ai țării, în momente de tihnă familială şi în iureşul luptelor. Două sunt tezele principale ale intrigii, emblematice nu numai pentru starea de lucruri a vremii, ci cu „bătaie" mai lungă: „patria este norodul, iar nu tagma jefuitorilor" şi „ne vom întoarce ca frunza şi ca iarba primăverii". Paginile străbătute de un viguros realism poetic ale filmului *Tudor* au devenit simbolice pentru momentul de revoltă al pandurilor din 1821. Nu este de

neglijat „funcția” dobândită de filmul lui Lucian Bratu peste ani: într-un documentar al televiziunii de prin anii ’80, consacrat revoluției de la 1821, evocarea evenimentelor de atunci se face cu ajutorul unor secvențe din *Tudor:* ficțiunea – oricât ar părea de ciudat – vine în sprijinul... documentarului, exemplificând forța cinematografului, o forță (nu-i așa?) supranaturală, de a se identifica cu istoria. Este, aceasta, o „armă” – cu două tăișuri – a artei a șaptea, demnă de luat în seamă. Răspunderea cinematografului față de istorie apare într-o lumină de-a dreptul orbitoare. Ea nu ține, în nici un caz, de domeniul strictelor reconstituiri arheologice (aceasta ar fi răspunderea arheologiei față de istorie), dintr-un motiv foarte simplu: filmul – cu statutul său de artă a imaginii – riscă, nesocotind marile sale răspunderi artistice față de istorie, nu numai să denatureze istoria, ci să intre în conflict cu însăși istoria filmului. Înainte de *a deveni* istorie, filmul *este* istorie sau, mai exact spus, *trebuie să fie* istorie. Câțiva dintre cineaștii români au pornit de la asemenea premise în tentativa transpunerii subiectelor istorice pe ecran. Chiar dacă „hollywoodizarea istoriei” n-a fost întotdeauna ocolită, filmul românesc s-a aplecat, nu o dată, asupra trecutului cu bine precizate finalități patriotice, încercând să descifreze sensuri și rezonanțe actuale în faptele înaintașilor. Devenite programatice într-o anumită fază evolutivă a cinematografiei naționale, filmele istorice și-au propus evocarea personalităților dominante din trecutul neamului, rădăcinile poporului nostru în vatra milenară.

Astfel s-au născut două pelicule de amploare ale anilor ’60, ambele scrise de Titus Popovici: *Dacii* de Sergiu Nicolaescu (februarie 1967) și *Columna* de Mircea Drăgan (noiembrie 1968), inspirate din perioada formării poporului român. Filmul *Dacii* a prilejuit debutul în lungmetraj al regizorului Sergiu Nicolaescu (un... inginer, pe atunci, la Studioul „Al. Sahia”, care „luase ochii” criticii cu câteva eseuri documentare – *Primăvară obișnuită, Memoria trandafirului* –, puse sub semnul experimentului). A fost un debut de anvergură. Prin filmul lor, scenaristul Titus Popovici și regizorul Sergiu Nicolaescu au evocat – cum s-a scris în cronici de premieră –, „un popor de oameni simpli și drepți”, un popor mândru, iubitor de adevăr și frumos, „un popor dârz, neînfricat”, viteaz, „dăruit până la jertfa de sine dragostei de țară”. Practic, atât *Dacii* cât și, ulterior, *Columna* au însemnat, pentru filmul românesc, o „intrare în rândul lumii”, o racordare a producției naționale la moda superproducțiilor, care invadaseră – în epocă – piața cinematografică mondială, așa numitele „peplum”, de tip *Cleopatra* sau în continuarea tradiției italiene, care au apropiat „filmul istoric” de „fantezia istorică” și vice-versa. În rolul lui Decebal din *Dacii,* Amza Pellea atinge momente de rară virtuozitate interpretativă, întruchipând profundele dimensiuni omenești ale eroului său: vitejia și iscusința luptătorului, nemăsurata sete de libertate, diplomația și talentul unui mare conducător de oști, simplitatea maiestuoasă a țăranului. Alături de câțiva actori francezi – Marie-José Nat, Pierre Brice, Georges Marchal – în film apar Emil Botta, György Kovács, Geo Barton, Mircea Albulescu, Nicolae Secăreanu, Vasile Cosma, Alexandru Herescu și Sergiu Nicolaescu însuși. Pe baza unei documentații temeinice, filmul evocă războaiele daco-romane, evidențiind câteva personaje istorice de prim-plan. Condusă de generalul Severus – un dac născut la Roma, în al cărui destin se vor înfrunta chemarea sângelui strămoșesc și onoarea de militar –, campania

de cucerire a Daciei, desfăşurată sub veghea împăratului Domiţian, se precipită sub impulsurile lui Fuscus, un personaj ros de ambiţia măririi, căreia îi va cădea victimă. Filmul (în fapt, o coproducţie româno-franceză) evocă şi bătăliile timpului, dar se concentrează asupra înfăţişării celor două popoare, dac şi roman, surprinse într-o clipă de răscruce. Sunt câteva secvenţe antologice în *Dacii,* unele dinamice, cu remarcabile calităţi plastice (bătălia din strâmtoarea Turnu-Roşu, filmată cu nerv de operatorul Costache Ciubotaru, o luptă în care războinicii daci se confundă cu stâncile defileului), altele cu efecte emoţionale (regele dac sacrificându-şi copilul pe altarul lui Zamolxe) sau cu forţă lirică (Meda, fiica lui Decebal, trăind fiorul primei iubiri). Critica a evidenţiat contribuţia scenografilor Liviu Popa şi Viorel Ghenea, reuşitele artistice ale Hortensiei Georgescu, autoarea costumelor, precum şi acordurile solemne ale muzicii semnate de Theodor Grigoriu. În anul următor a fost prezentat pe ecrane şi filmul *Columna* de Mircea Drăgan, o continuare, de fapt, a acţiunii din *Dacii* (scenaristul Titus Popovici n-a avut în vedere o naraţiune pentru doi regizori): sunt evocate în film momentele colonizării Daciei, din perioada care a urmat cuceririi romane (106-111 d.Ch.), filmul fiind structurat în două părţi distincte: *războiul* şi *pacea.* Rolul lui Decebal este interpretat de acelaşi Amza Pellea (dar personajul are o existenţă scurtă în film, Decebal se sinucide când îşi vede compromise şansele pe câmpul de luptă); simbolul invincibilităţii – al dârzeniei şi eroismului împinse până la fanatism – este preluat de Gerula, admirabil interpretat de Ilarion Ciobanu. Fără a renunţa la însemnele superproducţiei, regizorul Mircea Drăgan pune accent pe dramele individuale. Comandantul teritoriului cucerit de romani este Tiberius (Richard Johnson), care se căsătoreşte cu daca Andrada (Antonella Lualdi), ei au şi un copil, dar deznodământul poveştii lor de dragoste va fi tragic: Gerula – orbit de ura împotriva celor care i-au îngenunchiat poporul – îl va ucide pe Tiberius. Este ultima înfruntare dramatică – o sugerează filmul – înainte ca personajele istorice să fie săpate în columnă, columna naşterii poporului român. Din distribuţia internaţională mai fac parte Amedeo Nazzari, Gheorghe Dinică, Florin Piersic, Emil Botta şi, în rolul unui bătrân înţelept (Ciungul), Ştefan Ciobotăraşu, un personaj de mare simplitate tragică, simbol al perenităţii pe pământurile strămoşeşti. Păstrând, în echipa de filmare, câţiva dintre colaboratorii lui Sergiu Nicolaescu din *Dacii,* Mircea Drăgan a apelat şi la colaboratori noi: Ileana Oroveanu ca autoare a costumelor şi Nicu Stan ca operator, cu elocvente rezolvări imagistice.

Undeva către graniţa – nu neapărat către periferia – filonului istoric s-a dezvoltat (bucurându-se de adeziunea unui important segment de public) o categorie cinematografică mai specială, care face recurs la istorie ca fundal pentru *aventură:* este vorba, în principal, despre câteva filme de divertisment, urmând modelul peliculelor de „capă şi spadă", nuanţându-l cu elemente specific naţionale. Ecaterina Oproiu dezvolta plastic această idee (scriind, în 1975, despre „Un sfert de veac de film românesc"): „În zonele limitrofe, ale «epopeii naţionale», se dezvoltă o producţie care, fără să renunţe la valorile educative, pune accentul pe divertisment şi preia fără reticenţe metodele filmului de capă şi spadă, colorându-l cu vopsele naţionale. Titlul cel mai semnificativ este *Haiducii,* un serial de mare popularitate, povestind bravurile unor «pardaillani» valahi, muşchetari în iţari şi justiţiari pe cont

propriu, care «iau de la bogaţi ca să dea la săraci», bagă spaima în împilatori şi apoi se retrag în codri, lăsând în urmă legende, ochi plânşi de femeie, ecourile chefurilor cu lăutari şi filosofia lor din vreme de popas: «toată lumea să trăiască, numai noi să nu murim!»„. Început cu *Haiducii* (aprilie 1966) şi continuat cu *Răpirea fecioarelor* (martie 1968) şi *Răzbunarea haiducilor* (aprilie 1968), serialul – iniţiat, ca scenarişti, de Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail şi Mihai Opriş, continuat, în episoadele următoare, de Eugen Barbu, Mihai Opriş şi Dinu Cocea – a prilejuit debutul în lungmetraj al regizorului Dinu Cocea, descendent dintr-o familie cu tradiţii culturale. Filmele (cu câteva creaţii actoriceşti memorabile, printre care aceea a lui Toma Caragiu în rolul Răspopitului şi cea a Margăi Barbu în Aniţa, devenită – prin analogie cu o „marchiză a îngerilor", un personaj de film francez al epocii – „marchiza haiducilor") s-au bazat pe o intrigă atractivă şi bine articulată, în care s-a simţit „mâna" scriitorului Eugen Barbu, au impus personaje pitoreşti, au utilizat motive folclorice, şi-au consumat peripeţiile într-un cadru natural spectaculos, bine valorificat pe ecran de către operatorul George Voicu, în decoruri imaginate de Marcel Bogos şi în acordurile unei muzici cu inflexiuni haiduceşti (Mircea Istrate). Rolul de prim-plan al haiducului Amza a fost lansat de Ion Besoiu, pentru ca, în episoadele următoare, regizorul să-l prefere pe Emanoil Petruţ, printre ceilalţi interpreţi numărându-se George Constantin, Olga Tudorache, Colea Răutu, Florin Scărlătescu, Tanţi Cocea, Mihai Pălădescu, Ileana Gurgulescu, Elisabeta Jar, Draga Olteanu, Jean Constantin şi mulţi alţii. Fără să-şi propună mai mult şi altceva decât un divertisment (în cadru istoric), filmul a „prins". Ca dovadă, în deceniul următor, pe lângă tripticul iniţial au apărut alte trei episoade, cu un alt haiduc în prim-plan, Şaptecai, interpretat de Florin Piersic: *Haiducii iui Şaptecai* (martie 1971), *Zestrea domniţei Ralu* (cu Aimée Iacobescu în rolul titular, aprilie 1971) şi *Săptămâna nebunilor* (iulie 1971).

În suita acestor filme s-au înscris şi câteva pelicule de istorie apropiată, printre care debutul în lungmetrajul de ficţiune al regizorului Radu Gabrea – după ce realizase un documentar, *Amintiri bucureştene,* de asemenea, amplu – cu filmul *Prea mic pentru un război atât de mare* (februarie 1970). Respectând proporţiile, acest film a însemnat pentru istoria filmului românesc cam ce a însemnat, cu şapte-opt ani în urmă, *Copilăria lui Ivan* de Andrei Tarkovski pentru istoria filmului rusesc. Realizat după un scenariu de D.R. Popescu, filmul aduce în prim-plan povestea unui copil – interpretat de Mihai Filip – confruntat cu realităţile dure, adeseori tragice, ale războiului. În ultimă instanţă, filmul este un poem, străbătut de un fior tragic, al unei copilării sacrificate din pricina războiului, istorisit în imagini de aleasă expresivitate (datorate operatorului Dinu Tănase), cu concursul unor actori de prim rang: Mircea Albulescu, Ernest Maftei, Gheorghe Cozorici, Ştefan Radof, Dan Nuţu, Ileana Popovici, Ovidiu Schumacher, Liviu Rozorea. Problematica filmului istoric va reveni în anii următori, când ceea ce s-a numit o vreme „epopeea cinematografică naţională" – la constituirea căreia au contribuit şi câteva „planuri cincinale" – va dobândi substanţă, sporuri cantitative (şi, câteodată, calitative).

FILMUL ŞI VIAŢA CEA DE TOATE ZILELE...

Am văzut cum filmul românesc, în tentativa apropierii de realitate, a început (în anii postbelici şi mai ales în anii '50, răspunzând unor

comandamente ale timpului) să dea viață unor personaje colective – personajul-şantier, personajul-uzină, personajul-cooperativă agricolă – şi să se arate preocupat de „problematica majoră" a „edificării omului nou". Treptat, însă, din relația filmului cu viața de toate zilele au început să dispară elementele conjuncturale, teziste şi – chiar dacă pe plan tematic au continuat să se manifeste zgomotos anumite „semne ale timpului" – din punct de vedere al expresiei artistice, cineaştii, cei mai valoroşi dintre ei, au abordat realitățile prezente cu un plus de sinceritate, cu un superior spirit civic, în filme *de atitudine.* O adevărată revelație, în acest sens, a fost filmul lui Andrei Blaier *Dimineţile unui băiat cuminte,* prezentat pe ecrane în ianuarie 1967. Pe bună dreptate s-a spus despre regizor că este un cineast neorealist. Alice Mănoiu (într-un „portret subiectiv" din „Magazinul estival Cinema" 1981) făcea următoarele precizări: „Nu ştiu dacă sub semnul unei întâlniri teoretice, de principii, şi-a început cariera sa neorealistă Andrei Blaier. Dar sigur vocația şi temperamentul lui l-au apropiat, încă de la debut, de marele curent umanist post-belic care-şi făcea din faptul divers, din eroii de toate zilele, din ciocnirile mărunte, nespectaculoase, o etică şi o estetică fertil-creatoare". Regizorul Andrei Blaier îşi pregătise „boom"-ul prin alte câteva pelicule de actualitate. În aprilie 1965 a lansat pe ecrane un film-portret (cu accente melodramatice) *A fost prietenul meu* – scris de Dumitru Carabăț şi Mircea Mohor –, în care jucau Nicolae Sireteanu, Ştefan Ciobotăraşu, Flavia Buref, Victor Rebengiuc, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Mariella Petrescu, Silviu Stănculescu, Silvia Simion, Călina Pandele. Nu mult după aceea, în decembrie 1964, prezenta în premieră un alt film de actualitate, *Casa neterminată,* un film cu o privire rece, tăioasă, asupra realității, cenzurat – ca şi scenariul lui Dimos Rendis – de lirisme, un prim „avertisment" neorealist, filmat de Alexandru David, printre interpreți fiind Valeria Seciu, Valeriu Săndulescu, Alexandru Repan, Sandu Sticlaru, Ştefan Tapalagă, Lili Popovici. Drumul spre *Dimineţile unui băiat cuminte* era deschis. Scenaristul Constantin Stoiciu – debutant în cinema, adaptându-şi pentru ecran o proză scurtă – are şi el merite însemnate în lansarea acestui tip de „free cinema" autohton. Principalele personaje ale filmului sunt tineri, absolvenți de liceu, care îşi caută „un loc sub soare". „Băiatul cuminte" din film este Vive (căruia Dan Nuțu îi împrumută – într-o interpretare de mare firesc – propriile trăiri, nedumeriri şi spaime), un tânăr care trece, pe parcursul acțiunii, prin felurite experiențe existențiale, descoperindu-se, cum se spune, pe sine. „Amănuntul" că acest proces de limpezire morală se petrece pe un şantier – un univers insolit pentru erou – are, cu trecerea anilor, o tot mai mică importanță: şantierul, cum am văzut, era unul dintre „personajele" predilecte ale timpului, dar problematica scenariului şi a filmului – susținută de interpretările actoriceşti (partenera lui Dan Nuțu este Irina Petrescu, printre ceilalți protagonişti numărându-se Ştefan Ciobotăraşu, Sebastian Papaiani, Ion Caramitru, Octavian Cotescu, Mariana Mihuț, George Constantin, Carmen Galin, Elena Sereda) – îşi păstrează valabilitatea general-umană, dincolo de localizările conjuncturale. „Meritul regizorului Blaier – scria Ştefan Oprea în volumul său „Diorame cinematografice" – stă în faptul că a ştiut să folosească, în transpunerea scenariului, o manieră originală, caracterizată prin firescul faptului cotidian, prin simplitatea şi sinceritatea tratării relațiilor umane. Este o adevărată

reuşită pentru acea vreme faptul că personajele nu sunt scheme, nu sunt abstracțiuni date, ci caractere viabile, între care pluteşte o poezie a tinereții, cu asprimi şi frumuseți specifice mediului şi vârstei. Colaborarea cu scriitorul Constantin Stoiciu – un scenarist cu „vocația contemporaneității" – a prilejuit una din cele mai faste perioade din filmografia regizorului Andrei Blaier. Din aceiaşi ani datează încă un film reprezentativ al cuplului scenaristico-regizoral, *Apoi s-a născut legenda* (februarie 1969). Tot un film „de şantier", personajele fiind muncitori itineranți, care-şi schimbă locul de muncă în funcție de stadiul de realizare a unei conducte – parcă fără de sfârşit – la care lucrează. Şantierul şi situația de viață în care sunt puse personajele tramei nu sunt decât pretexte pentru o meditație asupra condiției – de viață, de muncă – a omului contemporan. Scenaristul Constantin Stoiciu şi regizorul Andrei Blaier pun în discuție, practic, „legenda" unei permanente goane după himere, viața ca o trudă, ca o trudă continuă, fără răgazul unor clipe de fericire, de linişte sufletească. Personajul central al intrigii, Redea (Ilarion Ciobanu, într-un rol cu momente de interiorizare), trece din şantier în şantier – răspunzând „chemărilor" unui „timp al şantierelor" –, fără a-şi putea „aşeza" viața, fără a găsi prilejul întemeierii unui cămin. Deloc întâmplător, zgomotele şantierului acoperă uneori dinamica sufletească a personajelor şi imaginile filmului (Nicu Stan), ca şi accentele muzicale (Radu Şerban) consfințesc presiunea – şi „victoria" – şantierului asupra oamenilor (sinonimă cu... „victoria socialismului împotriva întregului popor", cum se spunea în epocă). Printre interpreți mai erau George Calboreanu, Ştefan Ciobotăraşu, Dan Nuțu, Mihai Mereuță, Virgil Ogăşanu, Sidonia Manolache, Gheorghe Burlea.

Între aceste două filme ale lui Andrei Blaier, „piața cinematografică" românească a fost „zguduită" de un film cu destin frământat şi controversat, *Un film cu o fată fermecătoare,* al regizorului Lucian Bratu, şi de alte filme valoroase cu subiect contemporan (care au contribuit, în mare măsură, la „noua față" a filmului de actualitate, propusă de *Dimineții*le *unui băiat cuminte), Gioconda fără surâs* de Malvina Urşianu şi *Ultima noapte a copilăriei* de Savel Stiopul. La premiera peliculei lui Lucian Bratu *Un film cu o fată fermecătoare* (martie 1967, la nici două luni după *Dimineții*le *unui băiat cuminte)* scriam o cronică amplă în revista „Contemporanul", pe care o încheiam cu o afirmație „derutantă" pentru unii: *un aer proaspăt adie dinspre Buftea!* Atât de derutantă a fost afirmația, încât replica n-a întârziat: dinspre Buftea nici vorbă să vină aer proaspăt, vin... *mirosuri pestilențiale* (astfel de opinii au apărut chiar în numărul următor al revistei „Contemporanul"!). Ce se întâmplase? Astăzi ştim bine cum au stat lucrurile în realitate, în acei ani, însă, peste întâmplări plana un aer de mister. Totul a pornit de la un scenariu (fermecător) al lui Radu Cosaşu, povestea unei fete (fermecătoare), Ruxandra, care încearcă să-şi facă loc în tentanta lume a filmului – deşi căzuse la examenul de admitere la Institutul de teatru –, recurgând la o adevărată strategie a epatării, cochetând cu viața, cu întâmplările vieții, într-o plutire mai mult sau mai puțin indiferentă, flanând pe străzile neatinse de degradare ale Bucureştiului (mă credeți, nu mă credeți, dar filmul românesc rămânea, până nu de mult, ... singura dovadă palpabilă că scările rulante de la Universitate au funcționat cândva!), oferindu-şi o cafea în locuri frecventate de artişti (la „Katanga", unde existau

şi accesibile băuturi de import!), dând din când în când probe cinematografice (ajungând, aşadar, în culisele filmului), frecventând teatrele şi asistând la curse de cai, pe hipodrom. Atât în scenariu cât şi, ulterior, în film, personajul este privit cu ironie, condescendenţă şi compasiune, expedientele sale fiind luate „sub beneficiu de inventar", ca şi capriciile, ca şi tupeul, ca şi versatilităţile... Radu Cosaşu şi, apoi, Lucian Bratu au avut un „model" în tentativa aducerii pe ecran a unui asemenea personaj: noul val francez; eroina din *Un film cu o fată fermecătoare* continuă, parcă, personajul din filmul lui Jean-Luc Godard *A-ţi trăi viaţa,* oscilează între doi bărbaţi ca în filmul lui François Trufaut *Jules şi Jim* (între regizorul „existenţialist" Paul şi inginerul „cu picioarele pe pământ" Şerban), îşi pierde vremea în aşteptarea unui verdict, ca eroina titulară a regizoarei Agnès Varda din *Cléo de la 5 la* 7. Superficialitatea şi aerele de vedetă ale eroinei sunt ironizate cu umor, cu fineţe şi cu... complicitatea interpretei, Margareta Pâslaru, într-unul din cele mai convingătoare roluri de pe ecran, tratat cu simpatie şi cu detaşare, cu înţelegere şi cu inteligenţă, cu zâmbet şi cu nevinovate indiscreţii. În general, trimiterile cinefile ale autorilor sunt – şi peste ani – ataşante, de la apariţia epatantă a Ruxandrei în ipostaza Anitei Ekberg din filmul lui Federico Fellini *La Dolce Vita* până la dialogurile dintre criticul D.I. Suchianu, scriitorul Romulus Vulpescu şi fotbalistul Emmerich Jenei, puse sub semnul unei seducătoare improvizaţii. Cei doi parteneri ai eroinei erau interpretaţi (cu farmec, şi ei!) de Ştefan Iordache (Paul) şi Emmerich Schäffer (Şerban), într-o distribuţie din care mai făceau parte Marin Moraru, Grigore Gonţa, Dorin Varga, Ileana Stana Ionescu, Victoria Medeea, Petre Gheorghiu. S-a vorbit la premieră şi despre imaginea aerisită a operatorului Tiberiu Olasz, despre „plutirea indiferentă" a muzicii lui Richard Oschanitzky. Cronicile care au apucat să apară imediat după premieră au apreciat prospeţimea filmului, Eugen Atanasiu, în „România liberă" (din 7 martie 1967), demonstra faptul că Lucian Bratu ne descoperă un concept despre femeie care îi aparţine regizorului Jean-Luc Godard, iar cronica mea din „Contemporanul" (10 martie) conţinea şi fraza nevinovată de tipul: „Tonul filmului este propice pentru evidenţierea nuanţelor amuzante ale povestirii cinematografice. Regizorul Lucian Bratu a ştiut, de asemenea, să păstreze acel echilibru dintre seriozitatea temei abordate şi ironia degajată în care sunt înveşmântate episoadele acţiunii, astfel încât nu se alunecă nici spre facilităţi, nici spre ariditate". Imediat, însă, după concluzia aceea gravă cu „aerul proaspăt care vine dinspre Buftea" au urmat, ca după un cutremur, replicile. „Contemporanul" din 17 martie scria (sub semnătura Silviei Cinca): „Pe noi spectatorii nu trebuie să ne farmece superficialitatea, viaţa uşoară, lipsa de morală a personajului. Nu putem decât să condamnăm calea pe care filmul ne-o indică. Ea este total străină moralei comuniste". În „Scânteia" (17 martie), sub semnătura lui Dorian Costin, apărea o sentinţă: *„Un film cu o fată fermecătoare* este o nereuşită cinematografică de fond (în articolul de faţă nu ne-am propus să ne ocupăm de construcţia cinematografică, de interpretare, deşi neajunsurile semnalate impietează şi asupra realizării artistice). Răspunderea o poartă şi conducerea Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, cei însărcinaţi să îndrume activitatea de elaborare şi realizare a filmelor". Iar în „Luceafărul, chiar L. trăgea următoarea concluzie: „Pelicula lui Cosaşu şi Bratu nu e educativă, dimpotrivă, e imorală prin

echivoc şi fofilare, deci nu e film, ca să nu mai spunem operă de artă, deci e improbabil că are ce căuta pe ecrane" (18 martie 1967). Reluarea filmului – după 23 de ani de la premieră –, în primăvara anului 1990, ca o „a doua premieră", însemna, deopotrivă, un act de dreptate dar şi tentaţia elucidării acestui caz *de film „pus la zid"* la sfârşitul anilor '60, un caz răsunător în istoria cinematografiei naţionale. În „Noul Cinema" (din martie 1990), Dana Duma scria despre *Un film cu o fată fermecătoare:* „Răsfoirea dosarului de presă este dătătoare de fiori: în anul de graţie 1967, când o relativă deschidere spre lume a României dădea iluzia libertăţii (şi) în artă, majoritatea criticilor s-au năpustit asupra peliculei scrisă de Radu Cosaşu şi regizată de Lucian Bratu cu o nemaiîntâlnită intoleranţă. Un atac declanşat şi dirijat – pare-se – «de sus». Acuzaţia de cosmopolitism este neînsemnată faţă de cea formulată cu vehemenţă că «personajul principal nu e tipic şi contravine moralei noastre comuniste». Iată încă un exemplu de protocronism nefast: cu şase ani înaintea conferinţei de la Mangalia se contura tiparul strâmt şi strâmb al «eroului model». Sau, poate, erau ticuri jdanoviste rămase din obsedantul deceniu. Un rudimentar aparat critic a fost folosit pentru înfierarea autorilor şi a cronicilor (foarte puţine) care apreciau prospeţimea filmului. Apelând la un grosolan joc de cuvinte, comentariul din «Luceafărul» punea la punct pe un critic partizan, replicând: «nu miresme, ci miasme adie dinspre Buftea». De ce atât dogmatism în perioada când, vorba lui Alexandru Paleologu, «dictatura părea promiţătoare»?" Răspunsurile, astăzi, sunt foarte simple. Nurii Margaretei Pâslaru – repet: în cel mai frumos rol al ei pe ecran – au deranjat (de ce oare?) viitorul „cabinet 2", care a reacţionat prompt, punând la zid un film care putea deschide cinematografiei naţionale drumuri noi. În continuare, filmele cu „băieţi cuminţi" ca Vive sau cu „fete fermecătoare" ca Ruxandra n-au mai prea intrat în producţie, o bună bucată de vreme, locul lor fiind luat de tineri agronomi spornici şi eficienţi, de medici stagiari îndrăgostiţi de viaţa la ţară, de ingineri a căror preocupare primordială era afirmarea noului.

Pe ecrane au mai apărut, totuşi, câteva filme de actualitate realizate (sau măcar începute) înaintea scandalului cu „fata fermecătoare". *Ultima noapte a copilăriei,* filmul lui Savel Stiopul, prezentat pe ecrane în aprilie 1968, face încă parte din „valul" înnoitor, tineresc, al cinematografului de actualitate. Însoţit, de data aceasta, de un scenarist cu spirit tânăr, Dumitru Carabăţ, regizorul, Savel Stiopul, cu notabile antecedente experimentaliste, a abordat un subiect „tăios", primul pas spre maturitate al unui adolescent, în condiţiile unor multiple relaţii conflictuale: între el şi părinţi – o familie pe cale de destrămare –, între el şi colegi – conflicte tipice vârstei tinere –, între *el* şi *el,* între „adolescentul miop" (ca să ne întoarcem gândul spre racordurile cu adolescenţa ale lui Mircea Eliade) şi semnele vârstei mature. Juca, în filmul lui Savel Stiopul, un tânăr „de viitor", Liviu Tudan, pentru personajul căruia „ultima noapte a copilăriei" a coincis cu un dramatic – şi tonic deopotrivă – moment al adevărului, alături de el erau Anton Tauf, Cornel Guriţă, Dorin Dron, Vera Petreanu, Constantin Diplan, într-un film cu efecte imagistice datorate operatorului Ion Anton şi cu muzică de H. Maiorovici. Tot în aprilie 1968 a fost prezentat pe ecrane un alt film de referinţă: *Gioconda fără surâs* de Malvina Urşianu, un „film de debut" şi, totodată, *un film de autor* care inaugura o carieră unică în cinematografia naţională (alcătuită

exclusiv din filme de autor). În volumul consacrat unui scenariu de Malvina Urşianu („*Serata* – de la scenariu la film"), Roxana Pană sublinia: „Caz de excepție în cinematografia noastră, Malvina Urşianu s-a afirmat ca autor total încă de la debut – *Gioconda fără surâs (...).* Nu e vorba, în cazul filmelor sale, opt la număr (în anul 1989, *n.n*.) de o simplă asumare a celor două laturi esențiale în creația cinematografică – scenariu şi regie – ci de o coerență tematică, ideatică şi stilistică, ce ne îndrituieşte să vorbim de o operă şi nu de o întâmplătoare înşiruire de titluri într-o filmografie personală. Indiferent de timpul acțiunii, filmele Malvinei Urşianu – mărturie a conştiinței sale artistice, reflex al unei biografii spirituale – comunică între ele printr-un subteran joc al oglinzilor, al corespondențelor, într-o cinematografie adeseori tributară poveştilor inofensive, minore, Malvina Urşianu este preocupată până la obsesie de temele majore, de meditația gravă, responsabilă, asupra dialecticii societății, filmele sale putând fi cu îndreptățire numite *politice,* în sensul implicării profunde şi în cel al comunicării unui mesaj de nobilă vibrație patriotică". Personajele principale din *Gioconda fără surâs,* Irina şi Caius, se reîntâlnesc după 20 de ani de la o despărțire ale cărei cauze le presupunem. Practic, tânăra femeie, inginer chimist, a renunțat la viața personală în favoarea vieții – şi reuşitei – profesionale. Cazul de eşec sentimental este analizat cu luciditate, personajele sunt, cum scria cineva, ca nişte „camere de rezonanță" ale propriilor greşeli din trecut. Nu este chiar lipsit de semnificații faptul că personajul legendar al Giocondei îşi pierde surâsul tocmai în perioada anilor '50-'60, când se desfăşoară acțiunea filmului (reconstituită prin flash-back-uri şi prin interferarea a două planuri temporale). Drama modernă pe care o propune Malvina Urşianu are o conotație suplimentară: aflată în interiorul tramei, identificându-se cu eroina titulară, autoarea avertizează, în nume propriu, că fiecare om trebuie să se simtă responsabil nu numai pentru propriul destin, ci şi pentru destinul celuilalt. Irina şi Caius – cărora Silvia Popovici şi Ion Marinescu le desenează portrete durabile, Gioconda fără surâs devenind un personaj emblematic al actriței –, cei doi eroi ai dramei, înțeleg într-un prea târziu acest adevăr, continuarea însingurării este inevitabilă, sentimentele erodate nu suportă nici un fel de recondiționare. Filmat de Nicolae Girardi – care a marcat expresiv disonanțele temporale şi sentimentale ale intrigii –, cu scenograful Nicolae Drăgan şi cu compozitorul Richard Oschanitzky în echipa de filmare, cu Gheorghe Cozorici, Lucia Mureşan, Nicolae Radu, Florian Pittiş printre ceilalți interpreți, *Gioconda fără surâs* rămâne o bornă în biografia filmului inspirat din actualitate.

În afara momentelor „de vârf" ale deceniului al şaptelea (la acest „capitol" al filmelor cu subiect contemporan), *Meandre* de Mircea Săucan şi *Reconstituirea* de Lucian Pintilie (despre care vom vorbi în capitolele următoare), ar fi de reținut alte două titluri: *Răutăciosul adolescent* de Gheorghe Vitanidis şi *Căldura* de Şerban Creangă. Prin *Răutăciosul adolescent* (martie 1969) intra în cinematografie, deocamdată ca scenarist, scriitorul Nicolae Breban, care îşi propunea să nuanțeze o „iubire imposibilă", povestea de dragoste dintre un medic şi o asistentă medicală. O proză substanțială, cu personaje puternice, cu tentante jocuri între aparențe şi esențe (însuşi titlul vine din zona aparențelor), cu bine plasate accente

psihologice în investigarea universului intim al doctorului Palaloga, eroul povestirii cinematografice. Regizorul Gheorghe Vitanidis – care abordase filmul de actualitate şi prin tinerescul *Gaudeamus igitur,* o poveste studenţească petrecută în Cluj (premiera: aprilie 1965) – a căutat corespondenţe cât mai potrivite frazei literare, fiind ajutat de operatorul Aurel Kostrakiewicz, de compozitorul Tiberiu Olah, de scenografii Marcel Bogos şi Rodica Savin. Construit, o parte, pe un gradat suspans psihologic, filmul se concentrează asupra poveştii de dragoste, recurgând – deopotrivă – la elemente lirice şi estetizante. Actorii conferă intrigii un plus de atractivitate: Irina Petrescu şi Iurie Darie – protagonişti tramei – creează personaje ataşante, în timp ce Virgil Ogăşanu, dintr-un confesor indiscret devine un alter-ego al doctorului Palaloga, zona luminoasă a conştiinţei sale, auto-ironia lui purificatoare. Mai sunt, în acest film cu lumini şi umbre de viaţă, Ioana Bulcă, Horea Popescu, Zizi Şerban. Ca scenarist al filmului *Căldura,* Horia Pătraşcu îşi anunţa performanţa din *Reconstituirea,* contribuind în mare măsură la intrarea „cu dreptul" în cinematograf a regizorului Şerban Creangă (în noiembrie 1969). La numai un an după absolvirea facultăţii, la nici 25 de ani, regizorul Şerban Creangă aducea pe ecran personaje apropiate ca vârstă (Horia Pătraşcu, nici el, n-avea decât vreo cinci ani în plus), fiind şi co-scenarist la povestea tânărului „băiat cuminte" din *Căldura* a cărui intrare în viaţă, după „ultima noapte a copilăriei", depinde – după cum o arată filmul – de „căldura" celor din jur, căldura – în accepţia cineaştilor – fiind duşmanul călduţului. Principalul câştig al filmului – cu Vladimir Găitan, Emilia Dobrin, Sebastian Papaiani, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Nicolae Secăreanu în distribuţie – era buna cunoaştere a psihologiei tinere, comuniunea cu personajele lor. Faptul că un film tânăr, al unui regizor tânăr, încheia – cu numai două luni înaintea *Reconstituirii* – anii '60 era un semn de speranţă...

„MEANDRE", UN FILM ÎNMORMÂNTAT DE VIU

Cea mai ruşinoasă „întâmplare" din istoria filmului românesc s-a petrecut cu pelicula lui Mircea Săucan *Meandre:* după premiera din septembrie 1967, filmul a fost retras, la foarte scurtă vreme, de pe ecrane şi, vreme de 23 de ani, n-a mai fost programat vreodată, astfel încât statistici de la sfârşitul anului 1989 indicau, în dreptul acestui lungmetraj, impresionanta cifră de 63.862 spectatori (deşi premiera filmului a avut loc într-o perioadă în care filmele româneşti atingeau uşor, repede, milionul de spectatori!). Dintre premierele cinematografice ale anului 1967, *Dacii* lui Sergiu Nicolaescu acumulase în jur de 12 milioane de spectatori, comedia lejeră *Şapte băieţi şi o strengăriţă* strânsese vreo şase milioane, *Meandre,* de Mircea Săucan, avea – număraţi cu grijă – 63.862 „vizitatori". Nimeni nu va putea spăla vreodată această pată de pe obrazul cinematografului românesc. Când Mircea Săucan propunea spectatorilor filmul *Meandre,* respiraţia criticii s-a oprit pentru o clipă, am simţit cu toţii – pe vremea aceea se mai întâmpla această ignominie – că ne aflăm în faţa unui fapt artistic ieşit din comun. Am scris-o şi am spus-o, cei care ne-am grăbit, pentru că, la foarte scurtă vreme după premiera de la „Casa Armatei" (deci nu în circuitul principal de premiere româneşti!), cariera la public a filmului a fost stopată. Cifra de spectatori, după 23 de ani de la premieră, reprezenta, până la noile recorduri stabilite în mileniul al III-lea, un adevărat „record al ruşinii".

Filmografia lui Mircea Săucan fusese inaugurată, cu scurtmetraje documentare, încă din 1955 *(Pe drumul libertății,* apoi *Casa de pe strada noastră* şi „montajul" de război *Pagini de vitejie).* Cum am văzut, *Când primăvara e fierbinte,* primul său lungmetraj din 1961, un film cristalin şi personal, care anunța o personalitate eminamente cinematografică, a fost primit cu interes de critică. Al doilea lungmetraj al regizorului, prin scriitura sa extravagantă, a fost mai mult decât continuarea unui experiment stilistic, a fost o mică „revoluție" estetică. Este drept: la premieră, în săptămâna respectivă de rulare în cocheta sală de pe bulevardul cinematografelor, publicul nu s-a prea înghesuit la filmul lui Mircea Săucan *Meandre.* Critica a găsit atunci o explicație-scuză, s-a scris că filmul îşi depăşeşte epoca, s-a spus că limbajul lui cinematografic va deveni accesibil unor categorii mai largi de spectatori abia peste un deceniu, critica a încercat să „implementeze" valoarea culturală a filmului în conştiința publică. Dar filmul, retras de pe ecrane, n-a fost reprogramat niciodată (până-n anii '90), astfel că o creație cinematografică de o actualitate estetică, filosofică şi morală perenă a fost înmormântată de vie, cu bună ştiință (invidia colegială nefiind chiar ultima dintre cauzele acestei crime).

În ciuda unui asemenea tratament, filmul lui Mircea Săucan *Meandre* rămâne o capodoperă, a cărei actualitate – estetică şi spirituală – n-a fost tulburată de trecerea anilor. Îndeosebi două din temele sale fundamentale îi susțin destinul: aceea a relațiilor dintre artist şi societate (cu nuanțări privitoare la un timp istoric anume, dar şi cu deschideri spre universalitate, spre universalitatea spațială şi temporală) şi aceea a „clopotului de sticlă" familial (cu consecințe sociale dramatice, dacă nu ar fi vorba decât despre vidul sufletesc ca o componentă „dobândită" a personalității umane). Arhitectul Petru (Mihai Pălădescu), considerat „prea îndrăzneț" în proiectele sale originale, renunță tempoprar la profesiunea sa, autoizolându-se de lume şi pictând, pentru supraviețuire, până la totala epuizare nervoasă, afişe publicitare, asta în timp ce femeia pe care o iubeşte, Anda (Margareta Pogonat), nu are curajul să-i susțină reacțiile de frondă existențiale, alegând un trai mai liniştit, lângă arhitectul Constantin (Ernest Maftei), cel care, din orgoliu şi micime sufletească îl împiedecase pe Petru să-şi realizeze proiectul arhitectonic. Cam acestea ar fi „datele" subiectului propriuzis, dar „meandrele" estetice, filosofice, morale ale intrigii proiectează semnificațiile acțiunii într-o zonă de interes superioară. Prin filmul *Meandre,* regizorul Mircea Săucan şi-a aflat drept colaborator, ca scenarist, un scriitor cu afinități spirituale, Horia Lovinescu – preocupat şi ulterior de tot ceea ce determină şi tot ceea ce presupune „moartea unui artist" –, a inaugurat o frumoasă relație artistică cu operatorul Gheorghe Viorel Todan, şi-a schimbat compozitorul, apelând la Tiberiu Olah (rămânând, aşadar, în familie), a recurs pentru o dată la scenograful Constantin Simionescu şi şi-a ales drept protagonişti ai dramei pe Margareta Pogonat şi Mihai Pălădescu, care au conferit personajelor lor o mare doză de firesc şi o personalitate acaparantă. Printre ceilalți interpreți din *Meandre,* Ana Széles, Dan Nuțu, Ernest Maftei, Ion Tâlvan, Radu Dunăreanu.

Pentru regizorul Mircea Săucan experiența aceasta a însemnat „începutul sfârşitului". Curând după *Meandre,* eşuat – prin forța lucrurilor, ca eroul său din Meandre – în zona unor „filme publicitare" (a se citi... mijloace de

subzistență), ajutat de câțiva tineri care i-au simțit şi i-au înțeles arderile şi chemarea (printre aceştia fiind viitorul operator şi regizor Nicolae Mărgineanu, viitorul scenarist şi publicist Mihai Creangă, pe atunci studenți), Mircea Săucan se juca sublim în *Avaria* (I, II, III, IV). „A înebunit Săucan!– se şoptea pe la colțuri. Şi-a dezbrăcat eroii şi i-a filmat, goi, pe fundalul mănăstirii Voroneț!" *Avaria* (un film publicitar la care, deloc întâmplător, regizorul continuă să țină) era, însă, un gest artistic de o supremă luciditate: regizorul, simțindu-şi propria sufocare artistică, dar păstrându-şi speranța redresării, a făcut, din filmul unei intoxicări cu gaze toxice (comandat de Ministerul Chimiei), filmul unei învieri! Nu cred că mai este nevoie de vreun comentariu. Câteva dintre replicile „care rămân", după re-vizionarea filmului *Avaria,* au darul, însă, să vorbească de la sine, fiecare dintre ele cu doza sa particulară de ironie şi adevăr: „fiecare sentinelă este răspunzătoare de întregul imperiu", „nu trebuie o victimă pentru a lua proba purității aerului la mare înălțime", „să vorbim şi noi ca în cărțile bune", „ar trebui să existe un grădinar al oamenilor" şi – după frumoasa imagine, filmată de operatorul Nicolae Mărgineanu, cu protagoniştii, Gabriela Alexandru şi Mihai Creangă, nuzi, pe fundal de Voroneț – replica ultimului: „nu întotdeauna libertatea înseamnă nebunie".

Mircea Săucan nu s-a putut împăca niciodată cu stupizeniile cenzurii, şi-a apărat cu încrâncenare dreptul la o creație sinceră şi personală, s-a opus cât a putut (dar n-a putut prea mult!) la imixtiunile brutale în filmele sale, refuzând concesiile şi compromisurile. Din acest motiv, unul dintre filmele sale (despre care n-am vorbit încă), *Țărmul n-are sfârşit,* realizat în 1962, n-a fost prezentat în premieră publică. Referindu-se la acest film, regizorul Victor Iliu, în însemnările sale (datate 17 aprilie 1965), nota că Mircea Săucan dovedeşte fantezia unui „combinator de cocteiluri suprarealiste", că el „mai adaugă şi o doză de mister, de nelinişitoare alchimie, condiție şi motiv al talentului, al producerii «obiectului» de artă, al fiorului şi emoției pe care le emană (şi care-l transcend prin semnificațiile lor de simbol, de metaforă, cu prelungiri îndepărtate şi greu de fixat"...). Analizând filmul *Țărmul n-are sfârşit,* în aceleaşi însemnări, Victor Iliu ajunge la următoarele concluzii: „El surprinde printr-o ciudată atmosferă şi îndrăzneală de concepție, de invenție. Am căutat să-mi lămuresc natura ideației artistice de la obârşia imaginilor filmului şi cred că am găsit-o, parțial: aici e vorba de o tehnică simplă, aceea a *insolitului,* a *nonsensului.* Punând împreună elementele eterogene şi obligându-le să intre în «combinație», creează senzația ineditului, a descoperirii senzaționale". Deşi surprinde la Săucan şi o „doză de infatuare artistă", Iliu notează: „Totuşi, tehnica, folosită cu atâta dezinvoltură provocatoare, este minunată şi n-am motiv – dimpotrivă! – să n-o folosesc şi eu". Am ales acest citat pentru că, iată, un film, practic, inexistent, al unui „ucenic", este folosit ca „material de studiu" de către un „profesor de cinema". De altfel, Victor Iliu a analizat atent şi alte creații ale lui Mircea Săucan. Despre *Meandre* nota (în 30 mai 1966): „Există lumi primordiale, aurorale, există lumi zenitale, solare, există lumi crepusculare, agonice şi există lumi hibernale, înghețate, în care mişcarea a încetat şi peste care planează uitarea, lumi ieşite din istorie, în care pulsația timpului s-a stins pentru totdeauna, o lume pe care încă ți-o mai poți imagina ca pe o degradare a cosmosului, ca pe o lume din care omenirea a emigrat într-un apocaliptic

exod, în care mai există urmele omului. Dar mai există şi neantul, neantul pe care nici o minte omenească nu şi-l poate reprezenta, şi lumea *Meandrelor* stă, clătinându-se, în pragul neantului, ca o Atlantida, cea de pe urmă: nici o aurora nu mai este posibilă. (Ascultaţi atenţi filmul şi vă veţi convinge!)".

Revenind la creaţia lui Mircea Săucan de după *Meandre* (şi după *Avaria*), la refuzul concesiilor şi compromisurilor, povestea unui film precum *100 de lei,* prezentat pe ecrane în noiembrie 1973, este explicită şi elocventă. A fost o altă crimă. Pentru că regizorul a refuzat aberantele pretenţii ale cenzurii, filmul a fost prezentat în premieră nu numai fără încuviinţarea regizorului, dar şi fără aportul lui creator, pelicula fiind „dreasă", prin părţile esenţiale, de persoane rău şi urât intenţionate. Datorită unor oameni oneşti, cum a fost criticul Mihai Tolu de la Arhiva Naţională de Filme, varianta originală a filmului *100 de lei* s-a păstrat, însă, intactă – neprescurtată, nemodificată – peste decenii, astfel că, după '89, ea a putut fi văzută, la Cinematecă, de către cinefilii bucureşteni. Dan Nuţu, Ion Dichiseanu – cei doi fraţi din film, cu moduri de viaţă şi de gândire diametral opuse –, Ileana Popovici – personajul care declanşează conflictul –, Violeta Andrei, ceilalţi interpreţi ai filmului au făcut dovada că filmul lui Mircea Săucan avea o cu totul faţă decât aceea de la premieră. Dar asta se întâmpla după 20 de ani, ca-n Alexandre Dumas. Filmul *100 de lei* a fost ultimul lungmetraj al regizorului. Apoi Mircea Săucan s-a stins văzând cu ochii. Noi, criticii, unii dintre noi, mai aminteam din când în când de *Meandre* (trecuseră cei zece ani fatidici, au trecut şi alţii), dar apelurile noastre n-au avut nici un ecou. Peste ani, Mircea Săucan mărturisea: „pentru mine, în anii aceia, orice referire în presă la *Meandre* însemna un tub de oxigen". Îl întâlneam tot mai rar: îmbătrânit prematur, obosit, la capătul puterilor fizice şi psihice, dar... fericit. Exemplifica „pe viu" teza conform căreia omul care suferă nedreptăţi este mult mai fericit decât cel care le săvârşeşte. Pentru o bucată de pâine, regizorul a ajuns la azilul (de filme documentare) „Sahia" – care a salvat de la inaniţie mulţi cineaşti în „epoca de aur" –, „loc de muncă" unde a mai avut o singură strălucire cinematografică, filmul documentar *Mâine începe azi* (despre o promoţie de elevi ai unui liceu bucureştean): este inutil să insistăm asupra faptului că regizorul s-a gândit ieri la „mâinele" de azi. Noi, criticii, unii dintre noi, mai scriam o dată, şi încă o dată, ceva despre *Meandre.* Regizorul punea mâna pe telefon: „Îţi mulţumesc, prietene!" Pe la începutul anilor '80 am aflat că Mircea Săucan îşi găsise o oază existenţială în oraşul Sfintei Familii, la Nazareth. Vestea i-a bucurat pe cei care au crezut nesmintit în el. După Revoluţie a venit de câteva ori prin ţară. Avea altă mină. Înviase. Filmele lui au început să circule. Documentarul *Pagini de vitejie* a fost inclus în „Retrospectiva filmului documentar românesc" organizată de Moritz şi Erika de Hadeln la Nyon şi Berlin, în 1990 şi – respectiv – în 1991. *Meandre* a participat în Elveţia, la Locarno, la o altă retrospectivă cinematografică şi s-a bucurat de o primire deosebită, după cum au relatat martori oculari ai evenimentului, criticul elveţian Jean Perret şi criticul român George Littera. Ba mai mult. Vreme de câteva săptămâni, în 1991, Mircea Săucan a şi filmat în România, cu Ernest Maftei, prin Negreşti, Oaş, povestea unui „îngropat" care, plictisit în locul somnului de veci, iese din groapă şi-şi poartă coşciugul spre un loc mai prielnic. Ce coincidenţă!

Era un film... francez: *Le retour.* Sigur, întoarcerea lui Mircea Săucan – spre film, în România – a fost benefică. S-a reprogramat *Meandre,* pe marile şi pe micile ecrane. A fost organizată şi o retrospectivă la Cinematecă, cu varianta cea adevărată din *100 de lei,* cu filme interzise, cu filme înmormântate. Dar Mircea Săucan rămâne unul dintre cineaştii sacrificaţi, proscrişi ai regimului totalitar. Avea dreptate: ca să iei proba aerului la mare înălţime nu trebuie neapărat o victimă. Criticul Iulia Blaga, autoarea unui volum de referinţă, „Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan" (Editura LiterNet, 2007) scria, printre altele, într-un „cuvânt înainte la ediţia electronică": „Când l-am cunoscut eu, Mircea Săucan era deja obosit şi bolnav, iar pe parcursul muncii noastre mi-a spus o singură dată că e posibil să nu mai trăiască după ce cartea va fi gata. Am simţit însă de la început că lucrăm la testamentul lui, nu doar la prima şi singura carte scrisă vreodată despre el. N-o să pot niciodată înţelege cu totul ce înseamnă acest lucru pentru un artist care toată viaţa lui a fost împiedecat să se exprime şi care a fost ucis câte puţin de fiecare film sau carte a lui. Şi toate au fost aşa. Câte ar fi putut face dacă ar fi fost lăsat ... Recitind cartea pentru corectură mi s-a confirmat ceea ce credeam şi când lucram la ea: Cristi Puiu seamănă foarte bine cu Săucan. Amândoi Berbeci – extrem de sensibili, de furtunoşi, de dificili, amândoi atrăgând ca magnetul, datorită talentului şi firii lor, invidia celorlalţi. Sper din inimă că Puiu nu va avea ghinionul lui Săucan. Şi-am scris cartea. Şi după ce i-am trimis exemplarul-semnal şi a fost mulţumit, Mircea Săucan s-a simţit rău, a fost dus la spital şi cu o zi înainte de lansare a murit. A tras de el cât să vadă cartea tipărită. Lansarea de la Cinematecă a fost foarte tristă. Bătea foarte tare vântul în ziua aceea"...

LUCIAN PINTILIE **Ş**I „RECONSTITUIREA"

Un claxon strident, prelung, asurzitor, ca o alarmă, întrerupe brusc liniştea densă, cu contururi aproape materiale. Până atunci, viaţa, încremenită în oameni şi locuri, îşi oprise, parcă, respiraţia. Doar un clipocit de apă, sau un şuier îndepărtat de tren, doar imaginile acelea bizare, măcinate de-a valma pe ecranul televizorului, întrerupeau, ca o presimţire, nemişcarea. Până şi cuvintele cădeau încet, într-un ritual obsedant, ca şi cum glasurile s-ar fi temut să tulbure liniştea, de început sau de sfârşit de lume. Şi dintr-o dată, în acest microunivers steril şi indiferent, un buton defect, un semnal de alarmă: începe „reconstituirea"! Astfel debutează filmul lui Lucian Pintilie *Reconstituirea,* a cărui premieră bucureşteană – un adevărat eveniment, dat fiind interesul public de excepţie! – a avut loc în primele zile ale anului 1970.

Regizorul Lucian Pintilie ajunsese la film încă din anul 1966, venind din teatru (şi după ucenicie la cei mai importanţi cineaşti români, Victor Iliu şi Liviu Ciulei), ajunsese la film, şi nu oricum, ci prin *Duminică la ora 6,* o peliculă care – după premiera din ianuarie 1966 – avea să fie premiată la multe festivaluri naţionale şi internaţionale, la Mamaia, la Mar del Plata (premiul special al juriului), la „micul Cannes" (Marele Premiu) şi la Hyerès. În volumul său „Arta naraţiunii în filmul românesc", Ioan Lazăr îşi propune să descifreze, la tânărul regizor debutant (Pintilie avea 32 de ani atunci), *sensul unei opţiuni:* „Lucian Pintilie a lucrat cu Iliu, dar şi cu Ciulei. A avut însă puterea să rămână el însuşi, şi nu ne temem de locul comun al acestei observaţii, deşi ne-ar fi la îndemână să constatăm, de pildă, încă din

genericul *Duminicii la ora 6,* două tendințe ce par specifice stilurilor ultimilor doi: pe de o parte privirea clară, ordonatoare, deşi mai degrabă tensională decât epică – ce aminteşte de stilul „clasic" al autorului *Morii cu noroc –,* iar pe de alta, *contrapunctarea* secvenței (grupul excursioniştilor şi respectiv cei doi protagonişti prinşi într-o acțiune ce-şi are legile ei dure), cu trimitere la filmele lui Ciulei". Tot despre intrarea specifică în cinematograf a lui Lucian Pintilie vorbeşte şi principalul său mentor, Victor Iliu, referindu-se tot la filmul de debut: „Lucian Pintilie este un regizor de teatru, cu o experiență limitată şi în televiziune. El a fost obişnuit cu convențiile scenei, cu tirania textului, iar acest film, cu calitățile şi excesele lui, ilustrează tocmai această beție care l-a cuprins pe Pintilie când s-a întâlnit cu posibilitățile filmului, cu mobilitatea cadrului, cu resursele contrapunctului audio-vizual, cu putința reproducerii fluxului vital al realității şi cu alte aspecte ale creației filmice, necunoscute omului de teatru" („Fascinația cinematografului", pag. 142). Din punct de vedere tematic, *Duminică la ora 6* este – raportat la finele veacului XX – un film „datat": trama este plasată în anii luptei comuniştilor din ilegalitate (co-scenaristul fiind, el însuşi, un publicist ilegalist, Ion Mihăileanu), personajele din centrul intrigii fiind doi tineri care se cunosc în timpul unor acțiuni conspirative. Din capul locului, însă, Lucian Pintilie nu a mizat pe „conjuncturalul politic" ci şi-a structurat demersul regizoral pe povestea de dragoste a filmului, urmărind cu precădere – alături de operatorul Sergiu Huzum, care a experimentat, începând de la acest film, procedeul *trans-trav*-ului – parametri artistici. Cele două personaje principale, Radu şi Anca (cu Dan Nuțu şi Irina Petrescu în roluri, tineri şi frumoşi), trăiesc o poveste de iubire tumultoasă şi tragică – băiatul este trădat în acțiunea conspirativă pe care o duce la bun sfârşit cu prețul vieții –, narațiunea se desfăşoară „cu sufletul la gură", şi, dintr-o dată, prin această „simplă coincidență", structura povestirii – concepută ca un prelung monolog interior – duce cu gândul la experimentele „noului val" francez şi, prin forța lucrurilor, la valoroase creații cinematografice pe plan mondial din vremea respectivă. Ritmul acțiunii, galopant uneori, alternează cu lungi secvențe de aşteptare crispată, fiind – din loc în loc – punctat de câte un leit-motiv avertizant, cum ar fi acela al ascensorului, cu misterul său abia în final revelat, un sărman lift care preia – totodată – şi funcțiile „fatum"-ului antic. Lucian Pintilie s-a gândit, neîndoios, la tragediile clasice când şi-a structurat *Duminică la ora 6.* În filmul său, alături de Irina Petrescu şi Dan Nuțu – amândoi, cum spuneam, cu „momente de grație" – mai apar Eugenia Popovici, Cătălina Pintilie, Eugenia Bosânceanu, Costel Constantinescu, Marcel Gingulescu, Constantin Cojocaru.

Reconstituirea avea să fie al doilea „pas" cinematografic al regizorului Lucian Pintilie. Nuvela cu titlu omonim a scriitorului-scenarist Horia Pătraşcu a stat la baza scenariului şi a filmului care marca momentul de început al unei „revoluții cinematografice". Ceea ce am simțit, atunci, într-un fel sau altul, cu toții (inclusiv cei care răspundeau de destinele cinematografiei, dovadă fiind faptul că Lucian Pintilie a rămas vreme de două decenii un „regizor interzis"), a devenit certitudine de-a lungul anilor. Horia Pătraşcu făcea, în acest sens, următoarea mărturisire, după două decenii de la premiera filmului: „în nuvela mea, tragedia se produce fără vina cuiva, se datorează numai destinului. Accentele lui Pintilie aşează vina pe

umerii tuturor, rezultând din asta o actualizare, o politizare, în sensul nobil al cuvântului. Acum observ că acea actualizare avea să devină profetică. Ea rezumă cu anticipație tot drumul nostru din 1968 până în 1989. Şi oricât sunt de trecut prin toate, n-am reuşit să-mi reprim o lacrimă. Era, poate, regretul pentru cele mai bine de două decenii care s-au scurs pe lângă tinerețea noastră, pe care le-am pierdut în lipsă de libertate" („Film", ianuarie 1990). Claxonul acela strident, prelung, asurzitor, ca o alarmă, care deschidea filmul, anunța şi spiritul *angajat* ce avea să guverneze cele mai valoroase creații ale cinematografiei naționale în deceniile următoare. Dar să revenim la „momentul '70" când filmul *Reconstituirea* a rulat, opt săptămâni consecutiv, pe un ecran bucureştean (şi atât!). Trama reconstituie, sau, mai exact, merge pe firul reconstituirii unui incident, regretabil, dar fără consecințe inițiale foarte grave, ai cărui protagonişti sunt doi tineri prieteni, Vuică şi Ripu, proaspăt bacalaureați ai unui liceu seral. Incidentul respectiv – de fapt o bătaie petrecută în momente euforice – avea să fie regretat de cei doi, treziți la realitate de întorsătura periculoasă pe care ar fi putut-o lua întâmplarea. Dar reconstituirea – în accepție judiciară – e reconstituire, chiar dacă punctul ei de pornire a fost un incident minor („o prostie, o tâmpenie" – cum îl califică însuşi procurorul). La reconstituire participă, pe lângă procuror, un profesor, o fată, o bătrână, martori ai încăierării, un milițian, cei doi împricinați, de fapt doi băieți simpatici, cam teribilişti, dar – în fond – nişte „fermecători inocenți" (cum avea să-şi numească Andrzej Wajda eroi ai săi, reprezentanți ai aceleiaşi categorii tipologice) şi, în plus, o echipă de filmare care are sarcina „de sus" să filmeze operațiunea reconstituirii, să facă un film educativ, „să vină poporul la club, să tragă concluzia". Numai că... poporul, deocamdată, e la meci, în apropierea locului unde se desfăşoară reconstituirea este un stadion, zgomotul mulțimii acoperă nu o dată ambianța sonoră a reeditării şi filmării întâmplării. Cât despre reconstituirea propriu-zisă, ea se desfăşoară într-un semnificativ crescendo; din dorința de a se re-produce cât mai exact, cât mai autentic încăierarea celor doi tineri, situații, poziții, gesturi, replici, lovituri din realitatea anterioară, deznodământul va fi tragic. Pornind de la reacțiile celor doi tineri puşi să repete la nesfârşit regretate gesturi de violență, filmul acuză, fără menajamente şi fără false pudori, în imagini adeseori brutale, starea de violență care conduce destinul eroilor spre un final-limită. Unul dintre protagonişti, lovit cu putere de celălalt, îşi pierde viața. *Reconstituirea* este un film amar, care îşi propune cu încăpățânată premeditare să refuze edulcorările vieții (din alte filme româneşti, de-atunci sau de altădată), dorința de demistificare a regizorului, repulsia față de idilism şi formalism fiind mai mult decât evidente. În epocă, scriitorul-scenarist Horia Pătraşcu scria: „Nu trăim în aer şampanizat, şi e fals şi e păcat să încercăm să impunem prin filme impresia că acesta ar fi aerul în care trăim".

Încă din primele secvențe, aerul rarefiat al localității de munte în care se petrece drama, căldura insuportabilă, atmosfera încărcată transmit o senzație de sufocare. Filmul lui Lucian Pintilie este, înainte de toate, un film de „stări", povestea se reduce la câteva fapte, dilatate de prelungile aşteptări ale filmului. În cronica sa din „Contemporanul", Ana Maria Narti puncta, deopotrivă, această stare tensionată de spirit – determinată de circumstanțele aşteptării – şi realitățile „filmului în film", descriind astfel

secvențele de început ale peliculei: „Genericul este direct şi spectaculos. El ne aruncă dintr-odată în față tema «cinematograf-existență» pentru că sfâşie din prima clipă convenția, deschide culisele, arată atelierul cinematografic. Este chiar înlănțuirea de filmări ale unui moment-cheie, însoțită de toate sunetele şi semnele reale din minutele realizării – zgomote ale aparaturii în lucru, indicative de plachetă, îndrumări aruncate biciuitor de regizor, ecouri neprevăzute care plutesc în aer. După încheierea genericului, câteva imagini liniştite premerg acțiunea şi ele strecoară, picură pe ecran, cu totul altfel de uimire. Vedem: capul chel, zgâriat de o cicatrice mare, al ospătarului care doarme prăvălit pe o masă; un şir de uşi care se leagănă, închizând şi deschizând în gol cabinele barăcii de ştrand; împletitura cenuşie de şine, sârme şi stâlpi de la o curbă de cale ferată; o casă parcă zărită prin aburi de toropeală; crâmpeie nelegate de nimic din ce a fost înainte, desprinse de pe un ecran de televizor – tineri care cântă, o fată cu o pălărie fantastic acoperită de flori, alte chipuri de fete, o privire. Nu este o intrare în mediu, nici o pregătire de atmosferă, ci o alăturare abruptă de senzații, un conglomerat de semnale văzute. Sunt fire, linii vii de contact cu un infinit de amănunte”. După cum s-a mai spus, Lucian Pintilie şi-a propus această dilatare a senzorialului, a senzațiilor şi a percepțiilor, pentru că – în acest film despre *cinematograf şi* despre *existență* – un rol determinant îl dobândeşte *întâmplarea*, această „particulă mereu uimitoare din existența omului”, care transformă viața într-un şir nesfârşit de permutări şi combinații cu final neaşteptat. Punctul de plecare al conflictului din *Reconstituirea* este o întâmplare (bătaia băieților), şi tot din întâmplări mărunte, banale, alunecoase, care se cheamă şi se resping, se naşte tragedia. Universul concentraționar al filmului – cu personajele-semn ale procurorului, profesorului, cineastului, miliținanului – închide, în uriaşa-i metaforă, însăşi societatea românească a anilor evocați, cu fisurile ei grave care anunțau prăbuşirea. În acest cadru – şi aceasta este, probabil, cea mai importantă opțiune filosofică şi stilistică a regizorului – Lucian Pintilie lasă să se reverse *viața.* Viața, cu imaginea ei cenuşie – operatorului Sergiu Huzum i se datorează multe din calitățile specifice ale filmului, imaginea fiind primul suport al senzațiilor şi percepțiilor –, viața, cu zgomotele ei reale, cu firescul trăirilor, cu amănuntele mereu incitante, cu trupurile care ajung să se confunde, în teribilele secvențe din final, cu noroiul. Practic, în film nu există interpreți de roluri ci dezvăluiri psihologice şi morale, sintetizate prin teatralitatea lui Emil Botta, masivitatea lui George Constantin, pasivitatea lui Ştefan Moisescu, inconştiența Ilenei Popovici, uscăciunea lui Nicky Wolcz, obtuzitatea... cumsecade a lui Ernest Maftei, prin volutele de inventivitate şi vinovăție ale celor doi protagonişti, George Mihăiță şi Vladimir Găitan. Prin toți, filmul este, înainte de orice altceva, viață. Iar tragedia, cum spuneam, se naşte din întâmplările vieții. „Loveşte-l în gură! Apucă-l aşa... dă-i!” se străduieşte operatorul-amator, devenit regizor al reconstituirii, să-i stimuleze pe „actorii” filmului său „educativ”, după ce miliținanul – cel mai evident „semn de epocă” – îşi expusese poetica lui sui-generis, cum vede el arta, „ca-n viață, nici prea-prea, dar nici...” Numai că băieții rezistă, până la proba contrară, să se dedubleze, să se pervertească la comandă, chiar amenințați cu puşcăria, refuză să coboare ochii în pământ, în noroi, rămân – simbolic – cu privirea ațintită în sus: „Nu te uita la mine... uită-te în jos!” – comandă

cineastul de ocazie, „Dom'major, ați fost vreodată acolo sus, pe munte?". Vuică şi Ripu au corespondențe în cinematograful mondial, ei vin, parcă, din anti-eroii „free-cinema"-ului englez, au ceva din *Asul de pică* al lui Milos Forman, din *Cenuşă şi diamant* sau din *Fermecătorii inocenți* ai lui Andrzej Wajda, privesc şi ei cu mânie – ca-n dramele lui John Osborne –, dar nu „înapoi" ci în prezentul imediat. Un actor uriaş domină, prin rol şi semnificație, opera filmică: Emil Botta, în rolul Profesorului, după cum o spune şi Dan Stoica, într-o cronică – după 20 de ani – din „Noul Cinema" (3/1990): „El este singurul personaj care *înțelege,* care are conştiința tragediei ascunse în banalitatea faptelor. Intelectualul care trăieşte până la insuportabil conştiința represiunii sistemului, a torturii morale la care sunt supuşi cei doi tineri, aduce cu sine o durere acumulată în timp, într-o stratificare sufletească a suferinței, amintind de personajele lui Dostoievski ori Soljenițîn". Din aceeaşi cronică (pusă sub titlul „Artă şi istorie"), reținem şi caracterizarea momentului social-politic românesc la „ora" acestui film emblematic: „Să nu uităm că în 1968, când s-a turnat filmul, suflul devenit tragic al Primăverii de la Praga marca societatea română asemeni celei din întreaga Europă de est. În plan artistic *Reconstituirea* avea să dea măsura dar şi limita unui pseudoliberalism politic peste care sistemul n-a mai vrut şi nici n-a mai putut să treacă. În 1969 când filmul a fost gata, a fost interzis; la presiunea oamenilor de cultură i s-a dat drumul, pentru ca la câteva săptămâni să fie definitiv scos de pe piață, pentru «lipsă de succes la public» (o minciună sfruntată, filmul – programat la un singur cinematograf bucureştean, „Luceafărul" – a rulat opt săptămâni consecutiv, cu cozi masive, care ajungeau până spre Universitate!, n.n.)". Imediat după „lipsa de succes la public", filmul a fost sechestrat într-un raft de arhivă şi acolo a rămas, până după Decembrie '89. Într-un interviu... interzis la rându-i, pentru revista „Echinox", din 1980 (şi apărut, actualizat, în 1990!), regizorul Lucian Pintilie îşi privea astfel, retrospectiv, propriul film: „Cred că *Reconstituirea* e un film bun, solid, profund moral – fundamental necesar oamenilor – şi că este greu de imaginat o formă de imbecilitate mai plenară decât regimul prohibitiv la care este supus încă, astăzi, după 12 ani, de către nişte funcționari veleitari şi nărozi".

Un film interzis, în mod „firesc", a avut parte, la premieră, după „primul val" de cronici, şi de cronici interzise. O astfel de cronică a fost aceea semnată de Alice Mănoiu, pentru revista „Cinema"– respinsă, împreună cu alte comentarii dedicate *Reconstituirii,* de către cenzura fostului Consiliu al Culturii şi Educației Socialiste la data premierei, şi publicată după 20 de ani (în „Noul Cinema", 3/1990). Fiind vorba despre o cronică intrată – prin forța lucrurilor – în istoria filmului românesc, voi reproduce un fragment mai amplu, în care autoarea face un paralelism între Lucian Pintilie şi Michelangelo Antonioni: „Lucian Pintilie a înțeles că nu ne putem înscrie într-un sistem de valori universale decât încercând, la început, să ne definim propria realitate şi abia apoi să ne confruntăm cu ceilalți. Dacă *Duminică la ora 6* fusese pentru el un exercițiu stilistic pe o temă dată, o scriere în imagini expresivă şi modernă, cu *Reconstituirea* el îşi pune întrebări fundamentale, cercetându-şi cu nelinişte condiția de artist şi de cetățean al acestui secol. *Reconstituirea* e o profundă dramă a cunoaşterii, o interogație asupra condiției umane, a indivizilor definiți în raport cu timpul şi spațiul,

dar mai ales cu împrejurările concrete, cu evenimentele semnificative ori accidentale pe care le trăiesc. Ca şi un alt mare gânditor al ecranului, Antonioni, regizorul nostru caută nu atât culpabilităţi şi răspunderi în plan absolut sau relativ, ci un teren mai sigur, un eveniment exterior ori interior, un *reper* în funcţie de care se situează şi se afirmă la un moment dat individul. În *Blow-up* acest reper era omorul *premeditat* pe care îl surprinde cu totul *întâmplător* fotoreporterul în goană după senzaţional; în filmul nostru reperul declanşator de dramă e o reconstituire la care sunt *siliţi* să participe tinerii «vinovaţi» iniţial de un *accident* minor (deci un element *involuntar),* iar reconstituirea sfârşeşte cu o crimă. Ambele împrejurări sunt fapte ieşite din comun, întâmplări ale căror cauze, resorturi intime nu mai pot fi refăcute, cu toată conştiinciozitatea fotografului ori a operatorului obligat să reediteze reportajul acelui accident. Fenomenul e ireversibil şi cine n-a prins momentul, degeaba se mai întoarnă asupra lui: nu-i va mai găsi reala semnificaţie. Certitudinea nu ţi-o dă decât instantaneul, clipa prezentă şi poate nici aceea, sugerează sceptic fotoreporterul lui Antonioni când începe să se îndoiască de însăşi capacitatea tehnică, de exactitatea aparatului său, demisionând într-un fel de la necesitatea luării unei atitudini în plan civic, moral. În căutarea absurdă după nişte gâşte care dispar în pădure, un personaj din *Reconstituirea,* operatorul, se întreabă cu aceeaşi îndoială asupra realităţii: «Gâştele bătrânei? Dar poate că ele nici nu există». «Nu există», repetă ca un ecou, fără să înţeleagă nimic, fără să fie tulburat de incertitudinea existenţială, un tânăr antrenat în acelaşi joc absurd al aparenţelor şi realităţilor. Îndoiala, incertitudinea filosofică amplifică senzaţia stranie a inevitabilului, a faptului că ceva trebuie să se întâmple în acea linişte, apatie a amiezii de vară". Semnalul de alarmă tras de Lucian Pintilie în *Reconstituirea,* încă de la intrarea în „subiectul" filmului, vizează consecinţele funeste pe care le poate avea nesocotirea celor mai elementare drepturi ale omului într-o societate-închisoare – reprezentată în film, mai mult sau mai puţin simbolic, prin elementele ei constitutive –, însemna şi continuă să însemne un „avertisment istoric". Iar faptul că, pe genericul *Reconstituirii,* putem citi: „Acest film este închinat memoriei lui Victor Iliu" nu este, la rându-i, lipsit de semnificaţie: pe „spirala" filmului românesc se închidea un cerc şi se deschidea altul...

DECENIUL UNOR MARI PROMISIUNI (1971-1980)

MANIFESTUL UNEI PROMOŢII: „APA CA UN BIVOL NEGRU"

În primăvara anului 1970, România a fost inundată. Câteva dintre râurile ţării au ieşit din matcă, provocând mari stricăciuni, drame şi tragedii. Situaţia – de atunci încoace – s-a repetat adesea: nu vom rezuma, acum şi aici, istoria inundaţiilor în România (care n-a început în 1970, desigur), vom aminti, doar faptul că, din 1975 (când s-au produs, din nou, revărsări de ape în alte zone ale ţării) până în prezentul imediat – mă gândesc la necazurile din anul 1999, din anul 2000 (înaintea marii secete) –, din alţi ani ai mileniuluitrei, inundaţiile s-au ţinut lanţ, producând pagube materiale şi morale. Cineaştii au rămas, însă, în „banca lor", n-au mai reacţionat ca la un semn. Atunci, însă, în 1970, cineaştii – *in corpore* (înţelegând prin

aceasta un mare număr de documentarişti ai Studioului „Sahia” şi o promoție de absolvenți ai – pe atunci – Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică – au fost prezenți pe frontul apelor dezlănțuite. Printre scurtmetrajele de real dramatism ale documentariştilor de la „Sahia” s-au numărat *Patru zile dintr-un an* de Mirel Ilieşiu*, Cotele apelor Dunării* de Gabriel Barta*, Barajul voinței* de Virgil Calotescu*, Ore tragice, ore eroice* de Ion Visu etc. etc. Cât despre promoția 1969-1970 a Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică – regizori, operatori, filmologi –, studenții (încă) pe atunci au realizat un film antologic*, Apa ca un bivol negru:* au fost prezenți cu toții în miezul tragediei, au participat cu toții la consemnarea pe peliculă a unor clipe de viață impresionante şi emoționante. Pe genericul filmului *Apa ca un bivol negru* figurau Andrei Cătălin Băleanu, Petre Bokor, Dan Pița, Mircea Veroiu, Youssouff Aidabi, Roxana Pană, Stere Gulea, Iosif Demian, Puiu (Ion) Marinescu, Nicolae Mărgineanu, Dinu Tănase, Dan Naum, ing. Bogdan Cavadia. Multe „nume noi”, aşadar, în panoplia realizatorilor, devenite nume de referință în istoria cinematografiei naționale. Câte ceva despre noii veniți...

Andrei Cătălin Băleanu avea să rămână toată viața o promisiune. După rolul important pe care l-a jucat – ca scenarist şi regizor – în *Apa ca un bivol negru* a realizat câteva lungmetraje (despre care vom vorbi la timpul potrivit), *Muntele ascuns, Sub pecetea tainei* – în colaborare, la TVR –, *E atât de aproape fericirea* şi s-a oprit „definitiv”, cel puțin, până în clipa de față, deşi abia 30 de ani avea când s-a produs întreruperea. Petre Bokor, nici el, n-avea să facă o carieră cinematografică: după un singur film realizat în România (*Tufă de Veneția),* avea să emigreze în Canada şi Australia, să profeseze regia de teatru, cu unele rezultate meritorii, pe care avea să le reediteze, după 1990, şi în România. Despre Dan Pița vom avea adeseori prilejul să revenim; în filmografia sa se vor adăuga titluri după titluri: *Nunta de piatră* şi *Duhul Aurului* (cu Mircea Veroiu), *Filip cel bun, Un august în flăcări* – în colaborare (serial TV), *Tănase Scatiu, Profetul, aurul şi ardelenii, Mai presus de orice* – în colaborare, *Bietul Ioanide, Pruncul, petrolul şi ardelenii, Concurs, Faleze de nisip, Dreptate în lanțuri, Pas în doi, Noiembrie, ultimul bal, Rochia albă de dantelă, Hotel de lux, Pepe şi Fifi, Eu sunt Adam, Omul zilei, Secind Hand, Femeia visurilor, Ceva bun de la viață, Kyra Kyralina.* Vom reveni adesea şi la creația lui Mircea Veroiu: aceleaşi *Nunta de piatră* şi *Duhul aurului* (în „tandem” cu Dan Pița), *Şapte zile, Dincolo de pod, Hyperion, Mânia, Între oglinzi paralele, Artista, dolarii şi ardelenii, Semnul şarpelui, Aşteptând un tren, Sfârşitul nopții, Să mori rănit din dragoste de viață, Adela, Umbrele soarelui, Somnul insulei, Craii de Curtea Veche, Scrisorile prietenului* (film TV) şi *Femeia în roşu.* Nu cunosc evoluția cinematografică a lui Youssouf Aidabi: el mi-a fost student la I.A.T.C. – ca toți regizorii promoției respective –, a absolvit facultatea în anul 1970 – ca toți colegii de promoție regizori –, a fost un student merituos şi, devenit regizor, a plecat în țara lui africană (Dan Pița îmi comunica la un moment dat, că Youssouf a ajuns, pentru scurtă vreme, chiar Ministru al Culturii în țara lui). Roxana Pană s-a afirmat pe teritoriile criticii de film, ani la rând, la revista „Cinema” şi, foarte scurtă vreme, la „foaia” post-revoluționară cu existență efemeră „Film”; a îngrijit un volum cinematografic consacrat scenariului *Serata* de Malvina Urşianu şi a plecat – după 1990 –, când „revoluția cinematografică” a eşuat,

spre țări mai calde (sau mai reci). Filmolog la origine, Stere Gulea – care colaborase cu Andrei Cătălin Băleanu la filmul de televiziune *Sub pecetea tainei* –, a devenit regizor „de unul singur" în *Iarba verde de acasă,* a realizat apoi alte lungmetraje, *Castelul din Carpați, Ochi de urs, Moromeții, Piața Universității, România, Vulpe vânător, Stare de fapt, Weekend cu mama*, *Sunt o babă comunistă*, a fost o vreme decan la Academia de Teatru şi Film (actuala Universitate de Artă Teatrală şi Cinematografică), preşedinte al Televiziunii Române şi, pentru o scurtă perioadă, a moştenit de la Radu Gabrea conducerea Oficiului Național al Cinematografiei, înființat în anul 1997. Iosif Demian – stabilit din 1985 în Australia – a semnat, în țară, imaginea unor filme precum *Aşteptarea, Nunta de piatră, Duhul aurului, Un august în flăcări* (în colaborare cu Florin Mihăilescu, Aurel Kostrakiewicz, Ştefan Horváth), *Zidul, Buzduganul cu trei peceți, Urgia, O lacrimă de fată* (în colaborare cu Constantin Chelba), devenind, de la un moment dat, regizor: *Urgia* (în colaborare cu Andrei Blaier), *O lacrimă de fată, Baloane de curcubeu, Lovind o pasăre de pradă, Piciul.* Ion Marinescu – devenit, după 1990, producător – a semnat imaginea câtorva zeci de lungmetraje (printre care *Vifornița, Proprietarii, Mama, Eu, tu şi Ovidiu, Gustul şi culoarea fericirii, Ion – Blestemul pământului, blestemul iubirii, Proba de microfon, Plecarea Vlaşinilor),* şi a unor filme străine realizate după 1990: *Evadarea* de Jacek Gasiorowski, *Puşca de lemn* de Pierre Delrive, *Grenada* de Claude Barois, *Sindromul Kuntz* de Bruno Gantillon, *Moartea prin procură, Afacerea D'Acosta* şi *Pasiune mortală* de Claude-Michel Rome. Nicolae Mărgineanu – după ani de operatorie la filme de Mircea Săucan, Mircea Drăgan, Cristiana Nicolae, Dan Pița –, avea să regizeze *Mai presus de orice* (în colaborare), *Un om în loden, Ştefan Luchian, Întoarcerea din iad, Pădureanca, Flăcări pe comori, Un bulgăre de humă, Undeva în Est, Priveşte înainte cu mânie, Capul de zimbru* (film TV), *Faimosul paparazzo*, *Binecuvântată fii, închisoare*, *Logodnicii din America, Schimb valutar, Poarta Albă...*Dinu Tănase a semnat imaginea unui mare număr de lungmetraje (printre care *Prea mic pentru un război atât de mare, Frații, Urmărirea* – serial TV, *Întoarcerea lui Magellan, Dincolo de nisipuri, Ilustrate cu flori de câmp, Pe aici nu se trece, Prin cenuşa imperiului, Fair play),* redevenind operator şi după 1990 (*Rosenemil – o tragică iubire, Călătoria lui Gruber);* între timp a semnat regia unor filme precum *Concert din muzică de Bach* – producție TV, *Trei zile şi trei nopți, Doctorul Poenaru, Mijlocaş la deschidere, Întoarce-te şi mai priveşte o dată, La capătul liniei, Emisia continuă, Cântec în zori* – film TV, *Portrete în pădure*. După 1990, operatorul-regizor a devenit producător şi a intrat în politică. Monteurul Dan Naum a murit tânăr – în 1976, la numai 42 de ani – după ce a semnat montajul unor filme rezonante ca *Pădurea spânzuraților, Duhul aurului, Cursa* (avea la activ, aşadar, doar filmul lui Liviu Ciulei când a fost solicitat la montajul documentarului *Apa ca un bivol negru).* Cât despre inginerul de sunet Bogdan Cavadia, lucrase la *Casa neterminată* şi *Dragoste la zero grade* până-n 1970, după aceea la multe alte filme. „Echipa" documentarului *Apa ca un bivol negru* – alcătuită, aşadar, din absolvenți ai promoției 1969-1970 (secția regie), din teatrologi-filmologi ai aceleiaşi promoții, din câțiva operatori ai promoțiilor anterioare şi din alți specialişti tineri – avea să joace un rol important în devenirea cinematografiei naționale. Documentarul eseistic *Apa ca un bivol negru* (filmat „la cald", în primăvara lui 1970, cu

imagini din miezul stihiei, dar prezentat pe ecrane abia în mai 1971!) anunța destinul fast al realizatorilor de-atunci: tinerii cineaşti – majoritatea încă studenți – se afirmau printr-un film de atitudine, cu caracter programatic, mesajul lor având atributele unui *manifest.* Spiritul civic avea să rămână o constantă a activității lor cinematografice şi extra-cinematografice.

Dintre cronicile de la premieră am reținut două (apărute în „Cinema", nr, 6/1971). Citez din prima, intitulată „O experiență singulară" şi semnată de George Littera: „Filmat pe viu, în tensiunea ascuțită a momentului, sub impulsul senzațiilor, impresiilor imediate, încă nedecantate, filmul acesta e dictat de realitate, aş zice, şi scris cu un condei grav şi calm, care asociază exactitatea reportericească cu pasiunea reflecției, documentul crud cu vibrația lirică, descrierea voit rece a faptului cu emoția copleşitoare a confesiunii, constatarea cu implicarea. *Apa ca un bivol negru* mi se pare o experiență singulară în contextul cinematografului nostru de până acum, şi o experiență rodnică – încercarea de a transcrie o realitate găsită, încercarea de a restitui aparatului de filmat o demnitate fundamentală, – cea a mărturiei. Şi, nu mai puțin, acest film, izvorât din sensibilitatea autorilor lui la o tragedie colectivă, născut din conştiința nevoii lor de a fi prezenți, acest film pornit din inimă reprezintă un gest de angajare morală venit din partea celei mai tinere generații de cineaşti de la noi, dornică să respingă evazionismul şi vechile superstiții locale, hotărâtă să vorbească despre viața celor în mijlocul cărora trăieşte, acum, aici. Să aplaudăm călduros acest început, acest semn de bun augur". Iată şi câteva fragmente din ampla cronică semnată de Gelu Ionescu (şi intitulată „Film de generație"): „Filmul *Apa ca un bivol negru* a stat un an în cutii; din toate peliculele care s-au făcut despre catastrofa inundației şi despre convalescența demnă şi grea prin care au trecut mii de oameni, acesta este, de departe, cel mai bun. El este patetic, artistic patetic, fără a deveni vreodată melodramatic, sforăitor, formal sau cerşetor de milă. El este un film matur, matur în gândire cinematografică, mai multă tehnică de sugestie şi mai multă dorință de exprimare originală decât tot restul filmelor noastre de actualitate la un loc (cu excepția *Reconstituirii).* Sigur că se poate spune că el a beneficiat de o situație unică – unul din cele mai dramatice momente prin care a trecut țara noastră în ultimii 25 de ani. Dar de ce ei, şi nu alții, mai vârstnici, mai «experimentați», au pornit să îl facă? De ce au scăpat ocazia «apologeții» filmului de actualitate care fac declarații lungi şi convenționale în gazete şi, când e vorba de film, lasă publicului gustul amar al unor producții invalide, schematice, adeseori lipsite chiar de rutina pe care cele 5-6 filme ce le-au produs ar fi putut-o, măcar, presupune? (...). Se văd, limpede, câteva temperamente diferite: unul mai intimist şi sensibil la amănunte (dar nu cele de recuzită obişnuită), un altul poate mai epic, mai atent la «caz» şi încadrarea lui; se poate observa o stilistică uneori aplicată către estetizant, de bună calitate însă, o alta care tinde către şocul imaginii-simbol. A fost o şcoală? Poate, dar *clasa a* păstrat o «frăție de arme» pe care trebuie să o lase intactă pentru a izbândi, chiar – sau mai cu seamă – atunci când fiecare va fi singur un autor. Cinematograful ei e modem, valid construit şi – ceea ce mi se pare esențial – cu o disciplină cinematografică *a* gândirii. Nu ştim, firește, ce va da fiecare din autori atunci când vor lucra cu ficțiunile, cu actorii, cu scenarii date, ştiute de acasă. Dar dincolo de speranțe există aici

o demonstrație de talent neîntâlnită încă în cinematografia noastră. Acest debut prin adevăr este cel mai frumos pe care l-am avut. El nu trebuie uitat niciodată, de nici unul din cei care au contribuit la naşterea lui. Dacă cinematografia română va da ceea ce acest film promite, atunci să botezăm această generație: *generația inundației.* Să sperăm în ea şi mai ales în faptul că ei vor şti să privească adevărul şi să-l primească, la succes sau la eşec, şi din partea celor ce le judecă filmele, numai şi numai în speranța că *ele* vor fi *filme adevărate".*

A dat cinematografia noastră ceea ce acest film promitea? Începutul *cinematografic* al deceniului al optulea a fost, oricum, un semn de speranță...

DECANTAREA VALORILOR ÎN ANII 1971-1975

Înainte de a analiza contribuția specifică a „generației '70" la dezvoltarea cinematografiei naționale, să aducem în discuție situația de ansamblu a filmului românesc. Practic, producția cinematografică de lungmetraje s-a dublat către mijlocul deceniului al optulea şi s-a triplat până la începutul anilor '80. Sigur, au fost „urcuşuri" şi „coborâşuri", dar câteva cifre, dincolo de cuvinte, confirmă constatarea de mai sus: în 1970 s-au produs 11 lungmetraje, în 1975 – 23, iar în 1982 – 32 (atingându-se un record în materie). În condițiile unei concurențe sporite, prin lărgirea sistematică a frontului creator, s-a declanşat, de la începutul anilor '70, un proces de decantare a valorilor, atât la nivelul ansamblului creator – prin constituirea, „în mers", a unor scări ierarhice, ale realizatorilor şi ale operelor lor – cât şi la nivelul fiecărei filmografii în parte (în creația fiecărui cineast filmele înscriindu-se pe trepte valorice). Pe spirala cinematografiei naționale s-au înscris regizori reprezentativi şi regizori „de duzină", filme menite să învingă timpul şi filme perisabile. Vom analiza această decantare valorică, încercând să identificăm şi erodările suferite prin ani de operele cinematografice (sau, dimpotrivă, confirmările timpului). Nici n-am putea proceda altfel în „spațiul dat" al acestui compendiu: ar însemna să luăm în discuție – adăugând şi filmele documentare, de animație, de televiziune etc. – mii de titluri. Selectând, la rându-ne, continuăm procesul de decantări valorice al cinematografiei naționale.

Primul cineast care şi-a afirmat personalitatea în deceniul VIII a fost Sergiu Nicolaescu, prin filmul *Mihai Viteazul*. Autorul s-a dovedit cel mai prolific cineast al anilor '70, adăugându-şi în fîlmografie titluri precum *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Cu mâinile curate*, *Lupul mărilor*, *Răzbunarea*, *Chemarea aurului*, *Ultimul cartuş*, *Nemuritorii*, *Un comisar acuză*, *Insula comorilor*, *Pirații din Pacific*, *Zile fierbinți*, *Accident*, *Osânda*, *Omul de aur*, *Pentru patrie*, *Războiul de Independență* (în colaborare, serial TV), *Nea Mărin miliardar*, *Revanşa*, *Mihail, câine de circ*, *Ultima noapte de dragoste* – toate acestea, repet, până în anul 1980; o medie, aşadar, de peste două filme pe an! Cum se poate observa, este vorba despre un ansamblu foarte eterogen de titluri, din care istoria filmului – a filmelor care rămân – nu poate reține decât câteva. Primul film important al regizorului din acest deceniu a fost *Mihai Viteazul* (februarie 1971). Scenariul lui Titus Popovici este astfel alcătuit încât faptele epocii conțin trimiteri contemporane, în măsură să evidențieze continuitatea şi permanența tradițiilor de luptă pentru independență, pentru unitate națională, ale poporului român. Epoca lui Mihai conține o lecție istorică de mare actualitate în continuare: „nişte

popoare mici, antrenate în jocul de interese ale marilor puteri nu-şi pot impune dreptul la rezistenţă decât rezistând" – spunea domnitorul; filmul reliefează cu limpezime acest „mesaj", rostindu-l grav, ca pe un memento. Afirmaţia cu nuanţă metaforică a istoricilor conform căreia Mihai Viteazul şi-a depăşit, prin clarviziune şi simţ politic, epoca, rămânând pentru mulţi un„mare neînţeles", capătă concreteţe în film: Mihai Viteazul îşi domină – copios uneori – marii sau mai micii parteneri istorici, aceştia sunt reduşi, câteodată, la stadiul de „crochiu" (deşi anunţă, fiecare, însemne temperamentale sau faptice cu care au rămas, într-un fel sau altul, în istorie). Mihai este, aşa cum îl vedea Nicolae Iorga, „un poet al spadei, un entuziast, un visător", un mare general, un gânditor, un revoltat: pesonajul istoric este privit din diferite unghiuri de vedere, din perspectiva relaţiilor cu ţara, din perspectiva Europei. Amza Pellea este un Mihai Viteazul aşa cum îl descria eminentul istoric: o figură de ascet, arsă de flacăra dinlăuntru, cu barba în neregulă, „cu căutarea în adevăr înspăimântătoare", fără ca actorul să facă, din acest îndreptar tipologic, o dogmă. Regizorul Sergiu Nicolaescu şi-a continuat, în acest film-portret, experienţa din *Dacii*: filmul *Mihai Viteazul* are atmosferă, culoare de epocă, şi din valorile plastice alese pentru a constitui cadrul filmului se compune o imagine complexă a civilizaţiei române în epoca de mare elan patriotic pe care o evocă pelicula, îndeosebi câteva „mari secvenţe" ies în evidenţă, cu întreaga lor încărcătură emoţională şi de sentiment. Una dintre acestea este intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia (din cea de a doua serie a filmului, „Unirea"), alta, aceea a bătăliei de la Călugăreni: în astfel de momente, imaginea operatorului George Cornea atinge momente de virtuozitate. 240 de actori şi zece teatre din provincie au susţinut distribuţia, alături de câteva mii de figuranţi, ostaşi, ţărani, cascadori etc. Dintre interpreţi, câteva nominalizări: Ioana Bulcă (un portret cu mari resurse de frumuseţe al Doamnei Stanca), Irina Gărdescu (spectaculoasă în rolul Rossanei), Olga Tudorache (mama lui Mihai, o prezenţă dominatoare, emoţionantă), Ion Besoiu (un rol de compoziţie: Sigismund Bathory), Emmerich Schäffer (tipul perfid, vindicativ, reprezentat de Basta), personaje memorabile realizează Colea Răutu şi Kovács György, apoi Florin Piersic, Ilarion Ciobanu (fraţii Buzeşti), Mircea Albulescu (Popa Stoica), Clara Sebök (Cristina Bathory), Sergiu Nicolaescu însuşi (Selim Paşa). Muzica lui Tiberiu Olah contribuie în mod esenţial la împlinirile artistice ale filmului, unele dintre pasajele partiturii – cum este momentul „ieşirii" la mare al oştenilor Viteazului – fiind antologice. Filmul *Mihai Viteazul* inaugura cea mai fertilă perioadă din creaţia regizorului, aceea a colaborării cu scriitorul Titus Popovici. În ianuarie 1972 – relativ repede după filmul anterior –, Sergiu Nicolaescu înfăţişa publicului *Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte,* rămas, peste ani, după unii comentatori (printre care şi subsemnatul), cel mai valoros film al regizorului. Afirmaţia poate surprinde, din moment ce această ecranizare a nuvelei „Moartea lui Ipu" de Titus Popovici venea după două superproducţii cu secvenţe spectaculos-eroice, bine primite de public şi critică. Tocmai în aceasta constă, însă, auto-depăşirea cineastului: părăsind superspectacolul istoric şi exotic, el şi-a propus prospectarea nuanţată şi aprofundată a unor psihologii. Acţiunea se desfăşoară în anii ocupaţiei fasciste, într-o colectivitate rurală aflată la răscruce de timp şi de istorie. În centrul întâmplărilor, ca martor sau ca

participant, se află un copil (chiar dacă scenariul nu adoptă formula nuvelei, relatarea „la persoana întâi”). Întâmplările sunt dramatice. Un ofițer neamț este găsit mort, tăiat cu secera, la marginea drumului. Satul intră în fierbere. Nemții pregătesc represaliile. În familia adoptivă a băiatului spiritele încep să se agite. Perspectiva ca intelectualii comunei (preotul, notarul, doctorul, jandarmul, cu familiile lor) să fie luați ca ostateci pune jar pe focul neliniştii şi al spaimei. Fiecare caută să-şi scape pielea. Fiecare caută o soluție. Frica paralizează conştiințele. Pe sora Margareta o lasă nervii, preotul Ion (cumnatul copilului) îşi pierde mierea glasului, doctorul şi notarul pierd şi ei ceva, pic cu pic: demnitatea umană. Şi dintre toate „soluțiile” este aleasă trădarea. La capătul unei adevărate „cine de taină” după ce umilul Ipu, „nebunul satului”, sluga credincioasă a familiei, pus cu linguşiri şi tertipuri în fruntea mesei, pentru prima oară în viață, rosteşte gâtuit, calm şi apăsat formula magică a salvării tuturora („bine, am să mă duc şi am să spun că l-am omorât eu”), arcul fricii, al laşității şi al trădării se destinde. Iar copilul, care vede şi învață, sătul de atâtea dezertări morale, mârşăvii şi slăbiciuni omeneşti, îşi rosteşte neiertător sentința (care este şi a filmului): „atunci i-am condamnat pe toți la moarte”. Pentru băiat, adevărata valoare morală o reprezenta, încă înainte de precipitarea evenimentelor, blândul, uriaşul, placidul baci Tudor, cel care păstra la vârsta părului alb bucuria jocului („de-a submarinul Dox, de-a prințesa Tarakanova, de-a Avram Iancu, de-a Decebal, de-a exploratorii la pol, de-a vânătorii în junglele Africii” – după cum o spune nuvela, de-a Napoleon şi țarul – după cum o arată filmul), cel care a îndurat în viață un lung, nesfârşit şir de umilințe, până şi pe aceea de a i se spune Ipu, „deşi Ipu nu înseamnă nimic”. Desfăşurarea evenimentelor îl confirmă pe micul erou (interpretat cu dezinvoltură de un copil simpatic care va deveni, peste ani, actor: Cristian Şofron). „Piesa de rezistență” a filmului este, bineînțeles, interpretul lui Ipu, Amza Pellea, al cărui personaj, generos şi stenic, înțelept şi abil (sunt antologice secvențele „cinei de taină”, când Ipu se joacă „de-a pisica cu şoarecii” cu comesenii îngroziți, afirmându-şi marile sale disponibilități sufleteşti şi micile sale „nebunii”) reprezintă un solid pilon al filmului; sunt şi alte „piese de rezistență”: muzica lui Tiberiu Olah, imaginile operatorului Alexandru David (îndeosebi exterioarele, de la acel lung, obsedant, galop al ofițerului neamț peste mirişti care anunță drama), performanțele artistice ale scenografului Marcel Bogos, ale Hortensiei Georgescu – autoarea costumelor, ale inginerului de sunet Anuşavan Salamanian. Şi alte roluri beneficiază de interpretări remarcabile: Ioana Bulcă joacă cu virtuozitate şi nerv izbucnirile violent-isterice ale Margaretei, Maria Clara Sebök conferă personajului său (Clara) o frumusețe insolentă şi agresivă, două tipuri meschin-pitoreşti creează Octavian Cotescu (doctorul) şi Gheorghe Dinică (notarul), ceilalți actori – Iurie Darie, Eugenia Bosânceanu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Eliza Petrăchescu, Ernest Maftei, Lazăr Vrabie – pun peceți de personalitate pe rolurile lor. Cât depre regizor (el însuşi într-un rol bine marcat), Sergiu Nicolaescu dirijează cu ochi sigur acest ansamblu, potențând şi nuanțând, deopotrivă, suspansurile de acțiune şi suspansurile psihologice. Cu aptitudini de... cascador, regizorul abordează, în acelaşi an, un gen cinematografic neîncercat, propunând spectatorilor filmul *Cu mâinile curate* (octombrie 1972), lăsând impresia că toată viața a făcut „film polițist”. Scenariştii Titus Popovici şi Petre Sălcudeanu au pus la

dispoziția regizorului un subiect cu „va urma” inspirat din lupta dură împotriva bandelor de hoți şi spărgători care acționau în Bucureştiul anului 1945. Împotriva gangsterilor din epocă – bandiți „rafinați”, borfaşi cu pretenții, escroci de duzină, toți purtând nume cu rezonanță în acei ani, Semaca (George Constantin, jucând cu prestanță pe „creierul” matrapazlâcurilor), Lăscărică (Gheorghe Dinică, portretul unei lichele perfecte), Buciurligă (un Ştefan Mihăilescu-Brăila plin de idei) –, acționează, în principal, doi comisari: Mihai Roman, un exponent al „lumii noi” (interpretat de Ilarion Ciobanu) şi comisarul Miclovan (Sergiu Nicolaescu), care nu procedează întotdeauna cu mâinile tocmai curate. Din distribuție ar mai fi de notat Sebastian Papaiani (într-un rol scurt, dar cuprinzător), Alexandru Dobrescu (un debut „neprofesionist” valabil), Monica Ghiuță, Emanoil Petruț, Dorin Dron, Jean Lorin Florescu, Cornel Gârbea, Mihai Mereuță. Nume noi în filmele lui Sergiu Nicolaescu: scenograful Radu Boruzescu – cu o inspirată reconstituire a Bucureştiului de altădată: periferii insane, maidane, străzi înțesate de reclame, vile somptuoase – şi Miruna Boruzescu, autoarea costumelor. În cronica de la premieră („Contemporanul”, nr. 45/1972), regretam că despărțirea de comisarul Miclovan – ucis de un glonț duşman – este, întrucâtva, expediată. N-aveam de unde să ştiu că adevărata despărțire se va produce abia la sfârşitul filmului următor, *Ultimul cartuş* (mai 1973): pistolul comisarului mai avea un glonț pe țeavă, comisarul Roman va lovi, cu acest ultim cartuş, în plin. Acțiunea avansează spre primăvara lui 1946, pe lângă interpreții filmului anterior apar alții – Colea Răutu, Jean Constantin, Tudorel Popa, Matei Alexandru –, este şi un „film în film” („Panică la Mănăstire”), mitralierele răpăie la barul „Ritz” sau la Cheile Bicazului (unde operatorul Alexandru David filmează o urmărire spectaculoasă); cam aceasta ar fi şi „problema”: mai puțin riguros din punct de vedere compozițional („filmul din film”, cu călugări reali şi deghizați, pare... din alt film), *Ultimul cartuş* mizează excesiv pe efecte pirotehnice. Sergiu Nicolaescu punea punct aici acestui serial de aventuri, dar scenariul lui Titus Popovici şi Petre Sălcudeanu avea să continue, cu alt regizor la timonă, Manole Marcus. Regizorului Sergiu Nicolaescu îi va lipsi, însă, comisarul Miclovan şi va inventa un alt comisar, Moldovan, după chipul şi asemănarea celui dispărut, îl va introduce într-o altă perioadă istorică tulbure, sfârşitul anului 1940, perioada dementei legionare şi, colaborând la acest scenariu semnat de încă trei autori (Vintilă Corbul, Eugen Burada, Mircea Gândilă), va lansa pe piață *Un comisar acuză* (aprilie 1974). Un pistolar, aşadar, vreo doi comunişti (jucați de Amza Pellea şi Alexandru Dobrescu), câte un personaj-glumă (o puşlama simpatică, Limbă, desenată de Jean Constantin), câte un legionar dur (Gheorghe Dinică), câte un legionar tont (Mircea Pascu, o revelație), ritm, împuşcături „cât cuprinde”, puțin haz pentru destinderea încordării, tradiționala echipă de realizatori, şi încă un film de aventuri (cu „va urma” şi el, peste câțiva ani) a fost gata. Dar „decantări” valorice nu s-au mai produs atunci în creația lui Sergiu Nicolaescu: el „şi-a făcut mâna” în coproducții semnate împreună cu Wolfgang Staudte sau Gilles Grangier (cu „lupi ai mărilor”, „chemări ale aurului”, „insule ale comorilor” şi „pirați în Pacific”), se va întoarce în istoria îndepărtată pentru un film patetic – despre nişte foşti oşteni ai lui Mihai Viteazul care au pribegit prin lume şi revin în țară cu drapelul voievodului –,

Nemuritorii (decembrie 1974) şi ajunge în actualitate, cu *Zile fierbinți* (decembrie 1975), un film scris de Francisc Munteanu şi filmat de Nicolae Girardi: portretul unui director de şantier naval, un cinematograf tern, diluat în frazeologie, lipsit de substanță dramatică, altfel spus o experiență neconvingătoare. Regizorului Sergiu Nicolaescu începea să-i lipsească scenaristul Titus Popovici...

La începutul deceniului al optulea, debuta ca regizor un scriitor important, Nicolae Breban, cu filmul *Printre colinele verzi* (aprilie 1971). Autorul a venit înspre film cu unul dintre cele mai cinematografice romane ale sale, „Animale bolnave", preluându-şi propriile personaje, dar refuzând ideea unei transcripții dintr-un limbaj în altul. *Printre colinele verzi* nu este „filmul cărții" dintr-un motiv cât se poate de evident: între carte şi film, prozatorul Nicolae Breban şi-a descoperit *vocația de regizor.* Altfel spus, „certificatul de regizor" al autorului n-a fost obținut cu aparatul de filmat în mână ci înainte, când, având în față materialul uman şi faptic al „Animalelor bolnave", autorul personajelor şi întâmplărilor din filmul cărții „a văzut" un film propriu-zis. Nu literar, cinematografic. Aşa s-a născut acest „film de autor" numit *Printre colinele verzi,* iar orice altă trimitere spre romanul-pretext ni se pare inoperantă. Firul narativ al filmului este aproape rectiliniu: din perspectiva celui mai inocent dintre personaje, Paul (Dan Nuțu), care se apropie şi se îndepărtează de clocotul unor întâmplări dramatice, se conturează o intrigă pseudo-polițistă: o crimă, apoi o a doua, o a treia, într-un orăşel tihnit şi fără antecedente, pun în mişcare un întreg aparat de anchetă care, după ce-şi consumă energiile pe câteva piste false, descoperă nu numai asasinul ci, fapt mult mai important într-un asemenea film, „rațiunile" crimei. Intriga polițistă nu constituie decât un pretext (alt pretext) pentru ceea ce intenționează să spună, şi spune, filmul. Scenaristul şi regizorul Nicolae Breban încearcă un cinematograf *de analiză.* Pionii conflictului, în majoritatea cazurilor caractere pregnant conturate, propun mici universuri morale, pe care autorul le analizează meticulos, prin prisma unor fațete uneori contradictorii şi reflectate în conştiința ambiguă a unui adolescent hipersensibil şi introvertit. Doar două exemple. Arion, uriaşul şi impozantul Arion (Mircea Albulescu), care duce pe umerii săi povara predicatorului sincer, credincios, pare descins din lumea eroilor dostoievskieni. Miloia, umilul şi supusul Miloia (Vasile Nițulescu, „făcut", parcă, pentru acest rol tragic), este un om sterp sufleteşte, un „teritoriu uman" labil pe care oricând se pot produce drame şi acte de fanatism. Chiar atunci când scriitorul-regizor lasă impresia că nu are suficientă încredere în forța imaginii, dublând-o cu vorbe ori abuzând de monologuri, tipul de cinema practicat este modern, încărcat de sugestii, susținut de personaje substanțiale. Mai joacă în film Ion Caramitru (Mateiaş), Ion Dichiseanu (Voştinaru), Emilia Dobrin (în rolul Irinei). Susțin filmul şi partitura muzicală excelentă a lui Tiberiu Olah, imaginea funcțională a lui Aurel Kostrakiewicz (natura fiind, încă de la primele secvențe, un personaj dramatic), regizorul secund (Constantin Vaeni). Regizorul Nicolae Breban „n-a dansat decât o vară" pe ringul filmului românesc: prima experiență a fost şi ultima, deşi *Printre colinele verzi* a scris o pagină originală în istoria filmului de actualitate. O reală victorie a acestui film personal şi puternic – o

victorie foarte importantă, de altfel – a fost includerea sa în selecția oficială a prestigiosului Festival de la Cannes.

Printre primii regizori care au realizat, în debutul anilor '70, opere de maturitate artistică a fost şi Gheorghe Vitanidis, „ieşit din pluton" cu un film echilibrat, de mare frumusețe plastică –, operatorul Ovidiu Gologan reuşind secvențe de un „albastru infinit" –, *Facerea lumii* (mai 1971). O epocă de prefaceri social-poltice (anii 1943-1948) este urmărită prin două poveşti paralele: una, a comunistului Filipache, alta a fiicei sale, Eva; juxtapuse, cele două rememorări schițează destinul unei familii. Avem de-a face cu un scenariu al scriitorului Eugen Barbu, care şi-a adaptat pentru ecran, în *Facerea lumii* (mai 1971), romanul cu titlu omonim. Alcătuit – în majoritate – din flash-back-uri, bucurându-se de interpretări prestigioase (Irina Petrescu este Eva, Liviu Ciulei este partenerul ei, Manicatide, Colea Răutu este Filipache, printre ceilalți interpreți fiind, convingători şi ei, Virgil Ogăşanu, Dan Ionescu, Clody Bertola, Marga Barbu, Toma Caragiu, Matei Alexandru, Ilarion Ciobanu, Vera Proca Ciortea, Eugenia Bosânceanu, Mitzura Arghezi şi mulți alții), filmul lui Gheorghe Vitanidis – la care au mai colaborat compozitorul Dumitru Capoianu şi scenograful... Liviu Ciulei –, primit bine de critică la ora premierei, are, revăzut peste ani, un punct de vedere discutabil despre epoca evocată. De la „facerea lumii" comuniste, Gheorghe Vitanidis a făcut, în acei ani, salturi înapoi în timp, neînsoțite, însă, de salturi valorice. Întâi a realizat (pe un scenariu propriu) filmul *Ciprian Porumbescu* (aprilie 1973), un film biografic, a cărui principală finalitate este evocarea artistului-patriot; în acest sens filmul conține câteva secvențe vibrante (la care contribuie, desigur, şi muzica lui Richard Oschanitzky şi Gherase Dendrino). Interpretul rolului titular – foarte bine găsit – este Vlad Rădescu (încă student la data filmărilor), într-o distribuție amplă, din care extragem doar câteva nume: Tamara Crețulescu (filmul are şi o poveste sentimentală), Emilia Dobrin, Sebastian Papaiani, Dan Ionescu – iarăşi seducător! –, Clody Bertola, Dina Cocea, Ioana Bulcă, Toma Caragiu, Arcadie Donos, Amza Pellea, Carmen Maria Strujac, Gheorghe Cozorici, Constantin Rauțchi. Din nou, operatorul Ovidiu Gologan a fost autorul unor imagini memorabile, o contribuție importantă în desenul de epocă al filmului având şi scenograful Radu Călinescu şi autoarea costumelor Hortensia Georgescu. După acest „refugiu", regizorul a sondat mai departe trecutul, consacrându-se unor scenarii ale scriitorului Mihnea Gheorghiu, realizând două filme inspirate dintr-o „epocă a luminilor": *Cantemir* şi *Muşchetarul român* cu premiera în octombrie 1975. Film-portret şi, totodată, frescă de epocă, filmul *Cantemir* luminează din diferite perspective figura prințului cărturar, scenariul – rod al unei documentări minuțioase şi hărăzit cu valori literare – scoțând în evidență multiplele valențe spirituale, politice, strategice ale personajului renascentist, interpretat cu eleganță şi aplomb de Alexandru Repan. Mai joacă în film Ioana Bulcă, Emanoil Petruț, George Constantin, Amza Pellea, Liliana Tomescu, Emil Coşeru, Ion Popescu Gopo (nimeni altul decât Petru cel Mare!), alți actori – Iurie Darie, Victor Rebengiuc, Ilarion Ciobanu –, care revin, cu partituri consolidate, în *Muşchetarul român,* alături de Dina Cocea, Liviu Ciulei, Marcel Anghelescu, Carmen Stănescu, Ion Besoiu, Ion Dichiseanu, Petrică Vasilescu.

La începutul anilor ’70 şi-au afirmat personalitatea, prin câteva creaţii de referinţă, regizorii tandemului de odinioară, Manole Marcus şi Iulian Mihu, creaţia lor cinematografică instituind un *sui-generis* „dialog la distanţă”: primul propune *Puterea şi adevărul,* al doilea răspunde – după o lună – cu *Felix şi Otilia*; primul continuă serialul „mâinilor curate” (cu episoadele *Conspiraţia, Capcana* şi *Departe de Tipperary),* celălalt vine cu *Nu filmăm să ne amuzăm,* primul ajunge la *Actorul şi sălbaticii,* celălalt, în acelaşi an, vine cu *Alexandra şi infernul.* Să urmărim, mai de aproape, acest „dialog la distanţă”... În februarie 1972, regizorul Manole Marcus, care a preluat de la scriitorul Titus Popovici „ştafeta” unor scenarii cinematografice dense şi esenţiale, propunea spectatorilor *Puterea şi adevărul.* Scria Valentin Silvestru, după premieră: „Ceea ce fusese abia schiţat în *Setea,* afirmat mai cu seamă teoretic în *Străinul,* ori conturat încă vag, sub raportul nuanţelor, în *Valurile Dunării* – adică un conspect analitic al eroului în circumstanţe istorice excepţionale – se impune cu claritate acum, în *Moartea lui Ipu* şi în tulburătorul roman cinematografic *Puterea şi adevărul.* Raliind, prin acestea, cinematografia noastră uneia dintre cele mai fertile direcţii estetice contemporane, Titus Popovici convinge că e, deocamdată, dramaturgul esenţial al filmului românesc contemporan”. Film de *istorie trăită, Puterea şi adevărul* evocă întâmplări care au jalonat drumul ţării pe parcursul a mai bine de 20 de ani, scoţând în prim-plan povestea de viaţă a cinci oameni, pe care viaţa i-a apropiat sau i-a despărţit, i-a confirmat sau i-a infirmat, i-a ajuns din urmă sau i-a depăşit dramatic. Filmul îi reuneşte pe toţi la cei doi timpi opuşi ai acţiunii: personajele sunt altele, se află chiar pe baricade diferite, nimeni n-a dezertat de la ideal, dar imposibilitatea unora de a ţine pasul cu realitatea poate echivala – o spune filmul – cu o trădare. Cine sunt cele cinci personaje-cheie? Pavel Stoian (interpretat de Mircea Albulescu) este un personaj vital, energic, o „forţă telurică”, devenită distructivă atunci când personajul se opune evidenţelor, apărând dogme uzate. Mihai Duma (definit de Ion Besoiu) vine cu atributele tinereţii, are conştiinţa descătuşată de capcanele auto-conservării. Convingător este şi Olariu (Lazăr Vrabie) care dobândeşte într-un prea târziu sentimentul culpabilităţii sale. Manu (Octavian Cotescu) este o mostră tragică de inaderenţă la sensurile istoriei. Am lăsat la urmă personajul lui Petre Petrescu (un Amza Pellea inedit, deosebit de cel afirmat în filmele anterioare): un personaj viu, adevărat, tocmai pentru că resursele sale sufleteşti nu devin „normă”, pentru că momentele sale de slăbiciune sunt omeneşti, pentru că tristeţea de a nu fi înţeles, tocmai de către prieteni, vine foarte dinlăuntru. Ar mai fi un motiv de „lăsat la urmă” pe inginerul Petre Petrescu. Personajele-cheie ale conflictului din *Puterea şi adevărul* sunt şi „personaje cu cheie”. Las la o parte „cheia” unora dintre ele – nu tocmai favorabilă posterităţii filmului –, dar asupra faptului că în destinul lui Petre Petrescu putem citi destinul unui Lucreţiu Pătrăşcanu ar fi cazul să insistăm. Personajul de o captivantă frumuseţe sufletească al lui Petre Petrescu, cu o exemplară clarviziune, bazată nu pe himere ci pe însuşirea unor adevăruri fundamentale, este un personaj-avertisment. Tragedia pe care o trăieşte Petrescu (şi pe care n-ar fi putut-o depăşi, dacă resursele sale morale n-ar fi conţinut atâtea rezerve de înţelepciune şi adevăr) este o reprezentare – la scara unei existenţe umane – a gradului de eroare săvârşit de personajele principale ale conflictului. Chiar

dacă celelalte personaje sunt sacrificate uneori, schițe portretistice semnificative realizează mulți actori – Nucu Păunescu, Nineta Gusti, Irina Gărdescu, Dana Comnea, Ernest Maftei, Peter Paulhoffer, Zephi Alşec, Cornel Revent, Haralambie Boroş, Valeria Gagialov, Virgil Mogoş –, peisajul tipologic al filmului este de mare varietate. Împreună cu operatorul Nicu Stan, cu compozitorul Tiberiu Olah (ambii în formă de vârf), regizorul Manole Marcus şi-a însuşit profesiunea de credință a scenaristului Titus Popovici, lăsându-ne să înțelegem că acolo, printre personajele filmului, printre izbânzi şi înfrângeri, suntem cu toții. În acest sens, mi se pare foarte relevantă mărturisirea scriitorului Constantin Stoiciu („Cinema", nr. 4/1972) care... a văzut filmul, după cum o spune, alături de o femeie între două vârste, care ştia – sau trăise probabil – câte ceva din cele întâmplate în povestire: „Când s-a aprins lumina, când scaunele au început să scârțâie, când tăcerea a început să doară şi flecăreala s-a amestecat cu scăpăratul bețelor de chibrit, am văzut-o ridicându-se speriată, uitându-se în jur, căutând sprijin. Poate că la o melodramă oarecare ar fi suferit, poate că la un film dur ar fi tremurat, dar la cele trei ore care trecuseră, la acel film pe care-l putea judeca cu acea orbire a amintirilor dureroase, înțelesese mai mult decât ştia că poate să înțeleagă". *Puterea şi adevărul,* în perspectiva timpului, este considerat, de către unii comentatori, un film „datat". „Cazul" Petrescu, „cazul" femeii speriate (şi, desigur, meritele reale ale filmului) reclamă o reconsiderare. La o lună după *Puterea si adevărul,* în martie 1972, Iulian Mihu prezenta pe ecrane, în „dialogul la distanță" amintit, cel mai valoros film al întregii sale creații, *Felix şi Otilia,* animând – în stil original – scenariul lui Ioan Grigorescu, pornit din „Enigma Otiliei" călinesciană. Regizorul – în creația căruia ecranizările joacă un rol important – s-a apropiat de universul romanului cu un manifest simț creator, interpretându-l, prelungindu-l, cinematografizându-l în spirit călinescian, punând accent – fără a desconsidera trama propriu-zisă – pe realizarea portretelor de grup, în atmosfera de epocă reconstituită cu mijloacele frescei cinematografice. În acest sens, o precizare face Adina Darian, în cronica din revista „Cinema" (nr. 4/1972): „Aparatul nu se lasă condus întotdeauna spre locurile pe care îl împinge litera romanului. Nu colindă străzile Bucureştiului: strada Antim sau strada Sfinții Apostoli – unde se află cartierul general al familiilor Giurgiuveanu şi Tulea, nu urmăreşte turneele Auricăi pe Calea Victoriei, unde se află şi locuința lui Pascalopol; nu ne poartă nici pe străzile străbătute în drumul spre mătuşa Agripina, de către Stănică, cu tramvaiul cu cai, pe Calea Rahovei, până la Bariera Moşilor, spre şoseaua Mihai Bravul, spre Fundătura Vaselor...; nici nu ne sunt arătate plimbările lui Felix prin Cotroceni, pe Calea Plevnei sau pe şoseaua care «se înfunda la hipodrom». Pentru a nu ieşi din atmosfera interioarelor îngrămădite şi prăfuite, pentru a nu rupe vraja aceea fantastică, regizorul a renunțat la dimensiunea citadină a romanului, preferându-i spațiul claustrat, din interiorul caselor năpădite de molii. Aici infernul sunt «ceilalți». Acei «ceilalți» care posedă ştiința de a se sufoca unii pe alții, de a se devora unii pe alții. De aici nu se poate evada. Cum nici spectatorul nu poate evada din fascinanta atmosferă a filmului ce se țese ca o vrăjitorie". Iulian Mihu l-a văzut în rolul lui Felix pe scenograful Radu Boruzescu şi se poate spune că a avut o intuiție de grație, personajul împrumutând de la interpret însuşiri determinante, stângăciile şi inocențele

unei tinereți reale. Otilia Julietei Szönyi rămâne o „enigmă", aşa cum – desigur – G. Călinescu, Ioan Grigorescu şi Iulian Mihu au dorit. În general, personajele desenate de interpreții aleşi de regizor par figuri de ceară ale unui muzeu Grevin: Clody Bertola (Aglae, „baba absolută fără cusur în rău"), Leni Dacian (cu acreala fetei bătrâne şi cu vocea Rodicăi Mandache, în rolul Auricăi), Eliza Petrăchescu (într-un alt rol fabulos), Gina Patrichi, Violeta Andrei. Sergiu Nicolaescu e un Pascalopol „cuminte", Gheorghe Dinică îl pictează în „culori tari" pe Stănică Rațiu, Ovidiu Schumacher, Şerban Sturdza, Arpad Kemeny completează distribuția, iar un interpret neprofesionist, Herman Chadrower (în rolul lui Costache Giurgiuveanu) face o creație memorabilă. După cum subliniază Ioan Lazăr (în cartea sa „Arta narațiunii în filmul românesc", p. 183), „în filmul lui Iulian Mihu, decorul îşi asumă o funcție activă, de *personaj semantic,* prefigurând sensul absorbției, sau oricum al unei experiențe în care inițiativa lui Felix nu va conta întotdeauna. Decorul devine în felul acesta una din *vocile* (filmice) ale narațiunii, înainte ca în rol să intre *culoarea,* învestită şi aceasta cu o valoare *estetică* pregnantă". Efectiv, scenografia semnată de Radu Boruzescu şi Liviu Popa, imaginea de excepție a cuplului Alexandru Întorsureanu-Gheorghe Fischer, cu invenția lor funcțională, „Graphis-colorul", datorită căreia culoarea *joacă, participă* (aş adăuga şi muzica lui Anatol Vieru, care trece pe nesimțite de la sarabandă la requiem) contribuie generos la senzația unui „muzeu de ceară", elaborat ca atare de regizorul Iulian Mihu. Un muzeu de ceară care rămâne „în vitrină", dincolo de viață, când semnele realității îşi pun pecetea pe film, în secvențele finale, ale reîntâlnirii dintre Pascalopol şi Felix, în „trenul morții" de pe frontul primului război mondial. La interval de o lună, aşadar, Manole Marcus şi Iulian Mihu, cei doi autori ai tandemului din *La mere,* din *Viața nu iartă,* au oferit două dintre filmele de vârf ale carierei lor cinematografice. În continuare, cum spuneam, Manole Marcus a preluat de la Sergiu Nicolaescu serialul „mâinilor curate" scris de Titus Popovici şi Petre Sălcudeanu, filmele *Conspirația* (iulie 1973), *Departe de Tipperary* (august 1973) şi *Capcana* (ianuarie 1974), ducând acțiunea până în anul 1948 când ultima misiune a maiorului Roman este stârpirea unui „cuib al reacțiunii", undeva în munți, şi conferind tramei un tot mai acuzat fond politic (în *Departe de Tipperary* apar multe personaje reale ale timpului evocat). Numai că... politica s-a cam schimbat, „bandele criminale" care acționau în munți au fost reabilitate, „înfiorătorul camarad Baniciu", desenat de Victor Rebengiuc, nu mai poate fi – ca simbol al rezistenței anticomuniste – un personaj jalnic şi subuman, după cum nici comisarul Roman (Ilarion Ciobanu) nu se mai poate mândri, în anul 2000, că i-a căsăpit pe legionari. Majoritatea personajelor au semnele schimbate: „utemista" pură şi spirituală (Mariana Mihuț), primarul comunist (Mircea Albulescu), ajutorul lui Roman, numit tot Oarcă (Mircea Diaconu), ceilalți interpreți din *Conspirația* (Adina Popescu şi George Mihăiță, Mihaela Buta, Marieta Luca, Cornel Revent, Aurel Giurumia sau Lazăr Vrabie), protagoniştii din *Departe de Tipperary,* majoritatea – cum spuneam – personaje istorice (printre interpreți: Fory Etterle, Maria-Clara Sebök, Victor Rebengiuc, Maria Rotaru, Ernest Maftei, Vasile Pupeza, Zephi Alşec, Manu Nedeianu, Cornel Revent, N. Neamțu-Ottonel ş.a.), şi interpreții din *Capcana* (pe lângă unii dintre cei amintiți, Silviu Stănculescu, Octavian Cotescu,

Maria Chira, Aurel Giurumia), acest din urmă film fiind scris doar de Titus Popovici, dar beneficiind, ca şi cele două anterioare, de colaborarea operatorului Nicu Stan, a compozitorului George Grigoriu. În ianuarie 1975, Manole Marcus, în altă clipă de inspiraţie, a lansat pe piaţă cel de al doilea moment de vârf al filmografiei sale, *Actorul şi sălbaticii* (cu aceeaşi echipă de colaboratori – scenaristul Titus Popovici, operatorul Nicu Stan, compozitorul George Grigoriu – şi cu Virgil Moise scenograf şi Florina Tomescu, autoare a costumelor). Personajul principal, numit Caratase, are un model real, pe strălucitul animator al teatrului de revistă Constantin Tănase, din biografia căruia – artistică şi civică – s-a întrupat scenariul lui Titus Popovici. Evident, Toma Caragiu a fost desemnat să-l reprezinte pe Tănase încă din faza scrierii scenariului, pentru că numele personajului împrumută câte ceva atât de la Caragiu (Cara-) cât şi de la Tănase (tase), deşi, desigur, Caragiale nu-i străin de jocul onomastic. Politizat, poate, excesiv (firele acţiunii ducând spre un moment-limită, al unei confruntări deschise între artist şi legionari), filmul armonizează genuri cinematografice distincte – satira, estrada şi comedia, cu pamfletul politic, ba chiar cu tonurile grave, dramatice, ale rechizitoriului politic –, omagiind nu numai un interpret genial al teatrului de revistă, ci şi un exemplar artist-cetăţean. Toma Caragiu poartă în el, cu har şi venerație, colosalul hohot de râs pe care îl distribuia generos Tănase, trecând nonşalant de la ironie la satiră, de la şarjă la pamflet, de la veselie la tristeţe şi de la zâmbet la lacrimă. Este o secvență în film, „povestea cu trabucul” (interpretată, cu haz nebun, de Toma Caragiu şi Marin Moraru), care ar merita să nu lipsească din antologia marilor momente comice ale lumii, echivalând cu victoriile „vârstei de aur” a „marelui mut”. Mai joacă în film Mircea Albulescu, Margareta Pogonat, Ion Besoiu, Mircea Diaconu, Carmen Petrescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Zephi Alşec, Lucia Boga, Gheorghe Şimonca. Ce-a făcut, între timp, Iulian Mihu? S-a jucat, frumos, în *Nu filmăm să ne-amuzăm* (martie 1975), o comedie amuzantă, deşi încearcă să ne convingă – uneori cu aplomb didactic – că umorul este o întreprindere foarte serioasă, cu dedesubturi grave. Acid, susţinut de câţiva „comici vestiţi ai ecranului” – Toma Caragiu, Jean Constantin, Gheorghe Dinică şi... Jean Georgescu, în rolul regizorului Jean Georgescu –, cu alte nume atractive pe generic – Gina Patrichi, Violeta Andrei, Flavia Buref, Aimée Iacobescu, Angela Chiuaru, Angela Stoenescu (un „eşalon” feminin pe cinste), însoţit de operatorii Alexandru Întorsureanu şi Gheorghe Fischer (dedicaţi regizorului şi-n filmul următor), de compozitorul Radu Şerban, pictorița de costume Doina Levinţa şi scenograful Aureliu Ionescu, filmul rămâne o joacă în creaţia cineastului, un divertisment estival. De aici, imediat, Iulian Mihu a trecut la un film grav, de război – spre a demonstra că... „nu filmăm să ne amuzăm” –, realizând *Alexandra şi infernul*, pe un scenariu propriu, inspirat din romanul cu titlu omonim de Laurenţiu Fulga. În funcţie de natura subiectului, regizorul schimbă şi fizionomia distribuţiei (alături de Violeta Andrei – interpreta Alexandrei din visele eroului – joacă Romeo Partenie, Nicolae Radu, Cornel Patrichi, Ioan Sabău, Emanoil Petruţ, Hans Pomarius, Nicolae Praida, Florin Tănase, Gheorghe Novac, Aristide Teică, Aurel Popescu), dar accentul nu este pus pe secvenţele de război; realităţile dure, vitrege ale războiului reies prin contrast, ele întrerup o poveste delicată de dragoste, rememorată de imaginile poetice, sensibile, ale operatorilor

Alexandru Întorsureanu şi Gheorghe Fischer, susținută de acordurile lui Anatol Vieru, de scenografii Mircea Onişoru, Petre Veniamin şi autoarea costumelor Oltea Ionescu. După *Felix şi Otilia,* astfel de filme – ca şi alte câteva care au urmat – au însemnat momente de „respiro" în filmografia lui Iulian Mihu (în pregătirea capodoperei care va urma, la sfârşitul deceniului, *Lumina palidă a durerii).*

Şi regizorul Mircea Mureşan şi-a îngăduit câteva clipe de „respiro", după *Răscoala* şi *Baltagul.* El a realizat, în august 1971, filmul *Asediul* – pe un scenariu la care a colaborat cu scriitorul Corneliu Leu, o adaptare pentru ecran, în fapt, a romanului „Puterea", datorat acestuia din urmă –, un film inspirat de evenimentele anului 1945, „când masele populare impun primii prefecți democrați" (cum se scria în presa vremii). Ilarion Ciobanu joacă un asemenea prefect, dintr-un oraş portuar, Constanța, a cărui atmosferă postbelică este reconstituită cu sprijinul imaginilor semnate de George Cornea; printre ceilalți interpreți, Sandu Sticlaru, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, George Aurelian, Valeria Seciu, Ioana Casetti, Octavian Cotescu, Mihai Mereuță, Ştefan Mihăilescu-Brăila. A urmat, în creația sa, *Bariera* (decembrie 1972), un film inspirat de romanul cu titlu omonim al lui Teodor Mazilu, cu un personaj ataşant, Nea Vițu, creat pe ecran în termeni savuroşi de Octavian Cotescu, care se pricepe să îmbine, convingător, gravitatea pesonajului cu ironia şi umorul; numai că Nea Vițu... nu este altceva decât un „comunist de omenie". „Amănuntul" acesta scade „şansele de durată" ale unui film în care mai joacă Mihaela Mihai, Toma Caragiu, Ion Besoiu, Gina Patrichi, Dan Nuțu, Mircea Albulescu, Draga Olteanu, Gheorghe Dinică, Florin Scărlătescu, Olga Bucătaru, Nucu Păunescu, Aurora Şotropa. Următorul film al lui Mircea Mureşan marchează întoarcerea la cinematograf (după aproape douăzeci de ani) a scriitorului Marin Preda, care a scris – special pentru film – povestea unei „ore de august", devenită *Porțile albastre ale oraşului.* La „porțile albastre ale Bucureştiului" (albastru de cer, albastru de uniforme, albastru de albăstrele) se petrece – într-o oră toridă a zilei de 24 august 1944 – întreaga acțiune a filmului: personajele principale sunt ostaşi ai unei baterii antiaeriene, pe un aerodrom din apropierea Capitalei, misiunea lor este de a zădărnici tentativele aviației fasciste de a bombarda oraşul. Filmul are respirație de „schiță", nu de roman, autorul scenariului şi autorul filmului au încercat să se apropie de tinerii care-şi petrec ora de august la un pas de moarte, să „materializeze" în imagini „liniştea dinaintea furtunii" (soldații sunt, la începutul filmului, aşa cum i-a dorit Marin Preda, ca nişte săteni „într-o pauză de coasă") şi să sugereze încleştarea luptei. Atât: o oră de august, cu lumini de pace şi umbre de război („prinse" în imagini de operatorul Viorel Todan şi însoțite de muzica lui Doru Stănculescu, uneori ca un abur de gând, alteori ca o rugă), cu câteva portrete în mişcare desenate de Dan Nuțu, Dumitru Furdui, Costel Constantin, Ion Caramitru, Dumitru Rucăreanu, Emilia Dobrin, Amza Pellea şi Matei Alexandru. Nici eroismul, nici moartea nu devin ostentative...

Pentru alți regizori afirmați în deceniile anterioare, anii 1971-1975 au avut „semne" distincte. Mircea Drăgan, de pildă, i-a dat înainte cu B.D.-urile, cu *Brigada Diverse în alertă* (iulie 1971), mizând pe microrecitalurile unor Dem Rădulescu, Jean Constantin, Puiu Călinescu, Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, George Mihăiță, Vasilica Tastaman, reacțiile publicului – în

„anchetele” de la premieră – oscilând între... „am râs cu gura până la urechi” şi „o comedie jenantă pentru o cinematografie care se respectă”. Timpul a acționat, însă, în favoarea acestui gen de filme, în primul rând pentru că este un prilej fericit de re-întâlnire cu mari comedieni de ieri, şi, în al doilea rând pentru că genul comediei s-a degradat considerabil peste ani, ceea ce ni se părea vulgar pe vremea aceea este, astăzi, „cuminte” în raport cu prostul gust din actualitatea imediată... De la avatarurile celor trei borfaşi simpatici până la filmele istorice *Frații Jderi* (aprilie 1974) şi *Ştefan cel Mare – Vaslui 1475* (ianuarie 1975, când se împlineau cinci sute de ani de la evenimentele evocate) este o distanță considerabilă, dar nici aceste filme de inspirație sadoveniană (scrise de regizor în colaborare cu Contantin Mitru şi – în primul film – Profira Sadoveanu,în al doilea – Valeria Sadoveanu) n-au primit adeziunea criticii: s-a considerat că *Frații Jderi* pierde pe drum fiorul prozei originare, că filmul e dezlânat, lipsit de emoție, realizat în tuşe groase, mimează doar fiorul şi măreția; au fost obiecții serioase şi la *Ştefan cel Mare – Vaslui 1475,* deşi interpretarea lui Gheorghe Cozorici a fost apreciată, iar un film despre domnitor, despre încleştarea de la Podu-Inalt, s-a spus, era de multă vreme aşteptat şi dorit. Între cele două „coperți” foarte diferite ca gen, Mircea Drăgan a abordat în *Explozia* (decembrie 1972) un subiect de actualitate, inspirat dintr-un fapt autentic de „eroism cotidian”: asupra unui oraş dunărean planează pericolul unei explozii, „bomba” este dezamorsată în ultima clipă, cu spirit de sacrificiu şi curaj. Scrisă de Ioan Grigorescu, filmată de Nicolae Mărgineanu, povestea cinematografică este tensionată, cuprinde clipe de emoție şi este susținută de personaje veridice, chiar de farmec uneori, în interpretarea unor actori ca Radu Beligan, Gheorghe Dinică, Toma Caragiu, Dem Rădulescu, Jean Constantin (ca-n viață: drama, ca să fie mai dramatică, are nevoie de contrapunctul comic!), George Motoi, Toma Dimitriu, Colea Răutu, Draga Olteanu, Mircea Diaconu, Florin Piersic, Cezara Dafinescu, Mircea Başta, Aurel Cioranu. Au mai lucrat la film: scenograful Constantin Simionescu, autorul costumelor Horia Popescu, compozitorul Theodor Grigoriu, care a creat şi suspansuri muzicale. Regizorul Andrei Blaier, în aceeaşi perioadă, realizează întâi *Pădurea pierdută* (martie 1972), după un scenariu de Mihnea Gheorghiu: o poveste din anii războiului, cu pasiuni puternice, cu întâmplări dramatice (războiul personal al unui „haiduc al apelor” împotriva nemților, înfruntarea a doi frați, o idilă cu deznodământ tragic), rememorată după 25 de ani printr-o confruntare de amintiri complementare. Alegându-şi, ca în *Zodia fecioarei,* pământul dobrogean ca loc de desfăşurare al dramei, scriitorul Mihnea Gheorghiu îşi motiva astfel opțiunea: „Pământul în care s-a născut tragedia aici este, cu întreaga lui încărcătură de sublim, de suferință străveche şi de catharsis, de mântuire”. Dar filmului – în care principalele roluri sunt jucate de Ilarion Ciobanu, Cornel Patrichi, Leni Pinţea-Homeag, Adriana Ionescu, Cornel Coman, Ernest Maftei, Colea Răutu, Mircea Constantinescu-Govora – îi lipseşte „scânteia”. Prin *Ilustrate cu flori de câmp* (februarie 1975), regizorul îşi recâştigă faima de „cineast al actualității”, pelicula având o semnificație suplimentară în creația lui Andrei Blaier, fiind primul său *film de autor.* Regizorul îşi schimbă şi unghiul de vedere în prospectarea realității apropiindu-se de fapte cotidiene cu mai mare impact social, vădind un acuzat simț civic, cetățenesc. Experiența tragică de viață pe care o parcurge

tânăra eroină (interpretată cu discreție de Carmen Galin), este rezultanta unor practici şi mentalități anacronice, reflexul unei atitudini de dispreț şi de sfidare față de valorile morale. În ciuda titlului său poetic, filmul lui Andrei Blaier este un „insectar" în care sunt fixate tipuri şi ticuri nocive, cărora actori de clasă ca Draga Olteanu Matei, Eliza Petrăchescu, Gheorghe Dinică le conferă o autenticitate teribilă, înfricoşătoare, pentru că ajung să se confunde cu personaje reale ale mahalalei noastre, cea de toate zilele. În această lume odioasă, personajul pur, delicat, desenat cu sinceritate şi grație de Elena Albu, pare o ființă ireală. Operatorul Dinu Tănase, ceilalți colaboratori ai echipei de filmare – compozitorul Radu Şerban, scenograful Vasile Rotaru, autoarea costumelor Ileana Oroveanu –, alți actori din distribuție (Dan Nuțu, Ana Ciclovan, George Mihăiță, Paul Ioachim, Constantin Florescu) contribuie, fiecare în felul lui, alături de Andrei Blaier, la reuşita unui film cu prețioase însemne realiste şi cu limpezi finalități satirice. În aceiaşi ani, un regizor precum Geo Saizescu îşi continuă cariera de comedian, aducând pe ecrane două filme care lărgesc paleta tematică şi de gen a demersului său artistic. Primul dintre ele, *Astă seară dansăm în familie* (aprilie 1972), reprezintă o schimbare de ton față de comediile anterioare: de la umorul cu inflexiuni lirice sau cu ramificații ironice, regizorul – preluând şi înclinațiile noului scenarist, Ion Băieşu – a trecut la recuzita satirei. Scriitorul a pornit, în elaborarea scenariului, de la un motiv lansat cu succes pe micile ecrane, acela al personajelor de succes Tanța şi Costel, schimbând identitatea eroilor, peisajul şi fabulând pe o altă temă la modă, aceea a logodnicului de profesie (pe scenele româneşti se şi juca, în acea perioadă, o piesă cehă chiar astfel intitulată). De aici până la film n-a mai fost decât un pas. Recomandându-se drept inginer de poduri – „peste râuri şi chiar peste fluvii" –, şi nu numai de poduri ci şi de punți sufleteşti, „logodnicul de profesie" Temistocle T. Temistocle (Dem Rădulescu), asistat de ciracul său întru matrapazlâcuri Alecu A. Alecu (Sebastian Papaiani), îşi duce existența speculând disponibilitățile sufleteşti ale sexului slab. Calculându-şi cu grijă, „ştiințific", loviturile, el îşi asigură un trai mănos, zburând dintr-o floare a credulității în alta. Mimi şi Stela, Lăcrămiora şi Alice, Gina şi Mary, câteva etape ale „drumului spre fericire", sunt Vasilica Tastaman şi Violeta Andrei, Mariella Petrescu şi Tamara Crețulescu, Emilia Dobrin şi Margareta Krauss-Silvestrini. Mai joacă în film Stela Popescu, temperamentală, Ioana Bulcă (o „blondă de suflet"... surpriză), Draga Olteanu Matei (o văduvă cu noroc la Loto şi la amanți), Fory Etterle (un soț senil şi curtenitor), Nineta Gusti, Nucu Păunescu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Maria Voluntaru şi Geo Saizescu însuşi (Bizarul), care, de acum înainte, nu va mai lipsi din filmele sale. În rest, avalanşe de gag-uri, puțin umor absurd, peisaje frumoase (operator: George Cornea), câteva şlagăre (Temistocle Popa, el însuşi actor în film), şi „rețeta" e gata. În filmografia lui Geo Saizescu a urmat un „vis vechi", filmul *Păcală* (martie 1974), depre care D.I. Suchianu spunea la premieră că este „o adevărată sărbătoare națională", „un moment de sărbătoare în istoria artei cinematografice româneşti", „o contribuție la folclorul universal". Revenind la colaborarea scriitoricească a lui Dumitru Radu Popescu – împreună cu care a semnat scenariul –, regizorul Geo Saizescu, însoțit de Sebastian Papaiani (născut pentru Păcală) şi-au propus să ofere filmului, şi spectatorilor, chipul unui Păcală care să nu se

suprapună pe nici una din definițiile contradictorii date eroului de-a lungul timpului: în concepția lor, Păcală vine pe lume şi porneşte prin lume pentru a se război cu un „balaur cu o mie de capete”, *prostia.* În cronica de la premieră din revista „Cinema” (nr. 3/1974), foarte tânărul critic Dan Comşa – în ciuda unor observații de luat în considerație – definea plastic natura filmului: „Proiect şi vis mai vechi al cineastului, filmul *Păcală* este o mărturie a ambiției lui Geo Saizescu de a contopi, în limitele unei narațiuni cinematografice, balada şi snoava, proverbul şi gluma, basmul popular şi comedia modernă sau tradițională (...). Tonul simplu al povestirii, montajul rapid şi eficient, interpretarea neîngroşată dau o idee despre capacitățile regizorale în registru comic ale lui Geo Saizescu”. Mulți actori din film creează roluri care rămân: Papaiani devine Păcală şi Păcală devine Papaiani, frumoasa şi nostima Păcăliță este Mariella Petrescu, un haz special, mucalit, are Cosma Braşoveanu, alți interpreți – Vasilica Tastaman, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Ileana Stana Ionescu, Octavian Cotescu, Mariana Mihuț, Ştefan Bănică, Geo Saizescu însuşi – participă cu haz la ronda bunei dispoziții. Trăinicia filmului vine şi dinspre „cadrul de baladă” al povestirii cinematografice, care este mai mult decât un fundal, este o stare de spirit (datorită, în mare măsură, şi operatorului George Cornea, scenografului Vasile Moise, autoarei costumelor Ileana Oroveanu şi compozitorului Radu Şerban). Pe urmă – scriitorul şi regizorul ştiau foarte bine ce fac –, din „ciocnirea” amnarului-baladă cu cremenea-farsă au sărit scântei de poezie şi haz care au învins timpul. Dar, oare, în povestea cinematografică a lui Păcală nu răzbate şi un fond dramatic („lupta lui Păcală este o luptă dramatică!” – spunea cândva regizorul), la rândul său generator de durată? D.R. Popescu zicea – înțelept – despre eroul filmului: „Păcală este şi el ca şi alții un alergător de cursă lungă. Înconjurat de o lume mai bine organizată şi mai tare decât el, nu se dovedeşte mai slab decât ea. El nu e ce se crede depre el că este şi aceasta este esența sa: e mai viclean, căci de n-ar fi n-ar mai fi. Acest calvar caraghios şi nu lipsit de speranță trece prin vămile diavoleşti care sunt ale lumii pământene şi se țin lanț – vama jafului, a crimei, a minciunii, a anonimatului belicos şi cică justițiar din umbra sa laşă, vama impotenței spirituale, plină de demagogie şi fard, vama calomniei sobre şi pe puncte – trece prin aceste vămi ale prostiei şi nu numai ale prostiei şi sper să mai rămână ceva din el, în afara oaselor”. D.R. Popescu scria aceste rânduri în octombrie 1972 (înaintea premierei). *Păcală* a fost – şi a rămas – un film *polemic!...*

Nu toți cineaştii au urmat – în perioada de referință – un drum ascendent. Savel Stiopul a adus pe ecrane un film facil*, Aventuri la Marea Neagră* (mai 1972), pseudo-aventuros, scris de Tudor Popescu şi jucat – printre alții – de Florin Piersic, Corina Chiriac, Mircea Şeptilici, Zephi Alşec, Dumitru Rucăreanu şi câțiva copii „şmecheroşi”, iar apoi a lansat *Agentul straniu* (decembrie 1974), un policier „neutru”, scris în colaborare cu Horia Lovinescu şi interpretat de Florin Piersic, Maria Clara Sebök, Violeta Andrei, Ion Besoiu, Ion Marinescu, Emanoil Petruț, Radu Beligan şi Savel Stiopul însuşi. Regizorul Lucian Bratu – fără a-şi reedita succesele din deceniul anterior, dar punând accente binevenite pe filmul de actualitate cu inflexiuni psihologice – a realizat două filme consacrate unei actrițe: Margareta Pogonat. Primul, *Drum în penumbră* (august 1972). Condiția femeii văzută cu

ochi de bărbat. Sau, mai exact, cu ochi de bărbați. Scenarist este – pentru prima şi ultima oară în țară – scriitorul Petru Popescu (care se va stabili după 1978 în Statele Unite ale Americii, unde va continua să scrie scenarii, *Ultimul val* pentru Peter Weir în 1979, *Iubire obsesivă* pentru Steven H. Stern în 1986, *Copiii nimănui* pentru David Wheatley în 1994, ba chiar un scenariu transpus de el pe ecran, ca regizor, *Moartea unui înger*, în 1986). Acest singur scenariu românesc al lui Petru Popescu, *Drum în penumbră,* derulează povestea unei femei între două vârste care încearcă să-şi refacă viața prin iubire. Este vorba, în film, despre o „dragoste de vacanță", care ar fi putut deveni o „dragoste pe viață", dacă... Sunt mulți de „dacă" în filmul scris de Petru Popescu şi regizat de Lucian Bratu: dacă eroina nu ar fi împărțită între o mamă „cu principii" şi doi copii acaparatori, dacă „el" nu ar fi un bărbat prea temător în fața unei asemenea situații de viață, dacă n-ar fi vorba despre un „drum în penumbră"... Partenerul Margaretei Pogonat este Cornel Coman, în film mai apar Ileana Stana Ionescu, Ioana Ciomârtan, Octavian Cotescu, Carmen Galin, Aurel Giurumia, Doina Stănescu, Iulian Vişa (acesta din urmă într-un ataşant „filmuleț în film", în final), Laurențiu Gâlmeanu, Constantin Lungeanu, Mihai Heroveanu, din echipa de realizatori fac parte operatorul Nicolae Girardi, scenograful Nicolae Drăgan şi un debutant în muzica de film, Dan Ştefănică. Cel de al doilea film de actualitate al regizorului Lucian Bratu din anii 1971-1975 a fost *Oraşul văzut de sus* (noiembrie 1975), tot un film-portret, portretul unei primărițe active şi devotate „cauzei" – oraşul său –, aflată într-un conflict deschis cu un şef de şantier carierist (George Constantin), printre ceilalți interpreți fiind: Ilarion Ciobanu, Andrei Csiky, Zephi Alşec. Rolul principal aparține aceleiaşi actrițe cu infinite disponibilități de interiorizare, Margareta Pogonat. Sublinieri pentru imaginea operatorului Florin Mihăilescu, pentru scenograful Virgil Moise şi autoarea costumelor Lidia Luludis, pentru compozitorul Dan Ştefănică, a cărui partitură are acorduri lirice. Tot pe teritoriile filmului de actualitate, în perioada de referință, un debut semnificativ: acela al regizoarei Letiția Popa, cu filmul *Zestrea* (ianuarie 1973), o ecranizare după piesa cu titlu omonim a dramaturgului Paul Everac. Tot Margareta Pogonat deținea principalul rol feminin – anii respectivi au fost cei mai buni ai acestei actrițe cu certă vocație cinematografică –, printre interpreți fiind şi Victor Rebengiuc, Sanda Toma, Sebastian Radovici, Mircea Başta, Ioana Ciomârtan, Nicolae Ifrim, Ion Anghel, Dinu Ianculescu, Geta Mărutză, Liana Dan, Dorin Dron. Letiția Popa – care va mai realiza doar două filme, unul de televiziune, până la plecarea din țară, în anii '80, şi stabilirea în Statele Unite ale Americii – rămâne, în principal, regizoare de teatru, dar a dovedit, şi ca autoare de film, sensibilitate, discreție, predispoziții lirice. Pentru regizoarea Elisabeta Bostan, perioada la care ne referim a însemnat o confirmare (a pasiunii pentru filmele destinate copiilor) şi o consacrare, prin două pelicule emblematice: *Veronica* (aprilie 1973) şi *Veronica se întoarce* (decembrie 1973). *Veronica* era anunțat, la vremea premierei, drept „primul *musical* românesc" şi deschidea seria producțiilor realizate de casele de filme înființate în vara anului anterior, „mănuşa" fiind aruncată de Casa cu numărul 3. Preocupată consecvent, în creația sa, de marele public al micilor spectatori, regizoarea Elisabeta Bostan mizează, în *Veronica*, pe câteva „atracții speciale". Este, în primul rând, fetița de vreo

patru-cinci anişori, aleasă să-i dea chip, expresie şi glas Veronicăi, micuța Lulu Mihăescu – fiica unei farmaciste –, toată un zâmbet, o candoare şi-o mirare. Sunt, apoi, actorii, chemați să dea chip, expresie şi glas celorlalte personaje: o Margaretă Pâslaru cu ochelari şi încruntări de educatoare, şi o altă Margaretă Pâslaru, cu veşmânt şi raze de zână; un Dem Rădulescu cu bonetă şi lingură de bucătar, şi un alt Dem Rădulescu cu mustăți şi apucături de motan; o Vasilică Tastaman pe post de vulpe păcălită şi un George Mihăiță pe post de şoricel năzdrăvan; o Angelă Moldovan pe post de Angelă Moldovan, şi aşa mai departe... Scenariul, elaborat de Vasilica Istrate şi Elisabeta Bostan (o colaborare care va continua ani de zile), are câte puțin din toate, haz şi poezie, muzică şi dans, poate doar povestea e „micuță", dar toți ceilalți – în primul rând compozitorul Temistocle Popa, dar şi scenograful Giulio Tincu sau operatorul Iulius Druckmann, ca să nu mai vorbim despre motanul Dănilă sau de zâna bună –, toți ceilalți inclusiv micuța Veronica, sunt „mari". Urmând exemplul unui Buster Keaton sau al unei Mary Poppins (şi anticipând reacțiile unor Batman, Robocop sau ... Păcală), Veronica a... revenit, în *Veronica se întoarce* – o altă mostră de veselie, poezie şi bună dispoziție, pe care regizoarea şi co-scenarista sa Vasilica Istrate au pus-o la cale cu nedezmințită bucurie a jocului, cu o aceeaşi echipă de remarcabili profesionişti (din care au mai făcut parte inginerii de sunet Anuşavan Salamanian şi Oscar Coman – de data aceasta într-o tentativă stereofonică, o noutate pentru anul 1973 –, autoarea ingenioaselor costume Nelly Grigoriu-Merola, monteurul Dan Naum), cu aceiaşi actori simpatici şi performanți, pe lângă care au mai apărut Violeta Andrei şi Florian Pittiş – într-o interpretare modernă a fabulei cu furnica şi greierele –, Mihaela Istrate pe post de rață – gata-gata să ajungă pe varză, ca Rața dea prostuță din desenul animat *Haplea* de Marin Iorda –, Mihai Stan, Paula Chiuaru (printre vocile care însoțesc personajele în aventura *musical*-ului fiind şi acelea ale unor solişti sau actori ca Aurelian Andreescu, Cristian Popescu, Paula Rădulescu). Regizorul Dinu Cocea – ieşit din experiența prelungită a filmelor cu haiduci – a realizat *Paraşutiştii* (iulie 1973), un film al curajului în profesie şi al lipsei de curaj în viața personală, cu Florin Piersic şi Dana Comnea în rolurile principale şi *Stejar, extremă urgență* (august 1974), unul dintre filmele dedicate de cineaşti, de-a lungul anilor, zilelor de august 1944; acesta, chiar la împlinirea a 30 de ani de la evenimente, scris de Horia Lovinescu şi Mihai Opriş, filmat de Ion Marinescu, are ca interpreți pe Constantin Diplan, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Amza Pellea, Vasile Cosma, Mihai Pălădescu. Între timp, punctul de vedere al specialiştilor asupra actului istoric de la 23 august s-a modificat, însă, prin punctele esențiale.... În iulie 1973 continua să se afirme în lung-metrajul de ficțiune şi Virgil Calotescu cu filmul *Dragostea începe vineri,* pe un scenariu (plăcut) al lui Francisc Munteanu şi însoțit de operatorul Nicolae Girardi, de scenograful Nicolae Drăgan şi de compozitorii Temistocle Popa şi Mihai Maximilian: prima iubire şi prima deziluzie în viața unei tinere prea sigure de ea, interpretată de Adina Popescu, în distribuție cu Toma Caragiu, Margareta Pogonat, Sergiu Nicolaescu, Vasilica Tastaman şi Peter Paulhoffer. Peste un an, de data aceasta pe un scenariu de Platon Pardău – inspirat de un fapt real –, Virgil Calotescu aduce în *Trei scrisori secrete* (aprilie 1974) cazul unui maistru pe un şantier naval, om cinstit şi profesionist încercat, concediat

pentru că a îndrăznit să-i opună directorului o idee proprie; filmul – în ultimă instanță, o pledoarie pentru curajul cu orice risc –, cam tezist şi „politizat”, are câteva portrete realiste (dintr-o distribuție „masivă”, cu Cornel Coman, Mircea Albulescu, Nucu Păunescu, Lazăr Vrabie, Emanoil Petruț, Marcel Anghelescu, ies în evidență Toma Caragiu, Margareta Pogonat şi Hamdi Cerchez), o imagine expresivă (Nicu Stan), alți colaboratori eficienți, scenograful Aureliu Ionescu, compozitorul Laurențiu Profeta. Următorul film al lui Virgil Calotescu este un film-hibrid, *Mastodontul* (noiembrie 1975), scris de Ioan Grigorescu, povestea unui savant patriot neînțeles ale cărui cercetări sunt, în cele din urmă, recuperate şi valorificate; rețin atenția câteva nume de pe generic: operatorii debutanți Florin Paraschiv şi Marian Stanciu, autorul costumelor Ştefan Norris – ultima colaborare cu cinematografia a scenografului de la *Noaptea furtunoasă* a lui Jean Georgescu! –, scenograful Constantin Simionescu, compozitorul Laurențiu Profeta precum şi interpreții, ca întotdeauna la Virgil Calotescu, în distribuții relevante: Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Liviu Ciulei, Olga Tudorache, Jean Constantin, Grigore Gonța, Colea Răutu. O prezență „aparte” în repertoriul cinematografic al acelor ani este filmul de montaj *Lumea se distrează* (iunie 1973). Ideea i-a aparținut regizorului Alecu Croitoru, care semnează şi scenariul, împreună cu Dumitru Fernoagă: este vorba depre „o mie de întâmplări hazlii”, selectate din filmele altora, pe ideea nevoii de râs a omenirii, secvențe comentate de Valentin Silvestru, în stil caracteristic (hazul acestuia, trecând dezinvolt de la umorul negru la umorul... albastru, de la ironie la sarcasm, în funcție de natura peliculelor selectate). Anii 1971-1975 marchează şi câteva debuturi – în lungmetrajul de ficțiune – ale unor cineaşti lansați, până atunci, pe alte filiere filmice. Mihai Constantinescu, după experiențe de viață nu tocmai plăcute (cum este aceea de deținut politic) şi după experiențe artistice utile, ca documentarist, intră în filmul de ficțiune cu pelicula tinerească şi sensibilă *Despre o anume fericire* (octombrie 1973), scrisă de Constantin Chiriță şi Andrei Blaier: povestea de viață a trei prieteni – interpretați de Ovidiu Iuliu Moldovan, Tamara Crețulescu, Ion Caramitru –, pe care viața îi apropie şi îi desparte tocmai pentru că unii confundă „o anume fericire” cu fericirea adevărată. În pelicula filmată de Grigore Ionescu şi Ştefan Horvath (doi operatori experimentați în slujba unui debut regizoral în lung metraj, caz fericit în cinematografia noastră!), mai joacă Ernest Maftei, Colea Răutu, Mihai Pălădescu, George Oancea. Alt film de actualitate al regizorului Mihai Constantinescu a fost *Tată de duminică* (aprilie 1975), din nou un film sensibil (şi melodramatic), o poveste scrisă de Octav Pancu-Iaşi, despre o familie dezbinată, cu un copil „de duminică” şi cu un tată „de duminică”, câteva vieți chinuite, care încearcă să repare nişte resorturi sufleteşti uzate. Actorii „țin”, ei în primul rând, filmul: Amza Pellea, Radu Beligan, Gina Patrichi, Olga Delia Mateescu, Mircea Constantinescu-Govora, Monica Ghiuță, Boris Ciornei, Andrei Codarcea. Printre colaboratorii regizorului: operatorul Costache Dumitru-Fony, scenograful Vasile Rotaru, autoarea costumelor Ileana Oroveanu. Cu experiențele notabile atât în filmul de animație cât şi în documentar, Adrian Petringenaru (1933-1989) a intrat în lungmetrajul de ficțiune cu un film ambițios pe plan artistic, *Tatăl risipitor,* prezentat pe ecrane în august 1974, o ecranizare a romanului „Oaie şi ai săi” de Eugen Barbu, după un scenariu al scriitorului. Din nou actorii duc greul

filmului, portretizând personaje durabile: Toma Caragiu, în rolul titular (un rol cu inflexiuni dramatice susținut exemplar!), Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Leopoldina Bălănuță, Vasile Nițulescu, Octavian Cotescu, Colea Răutu, Ştefan Mihăilescu-Brăila. Caractere puternice, conflicte tensionate într-o lume în schimbare, cum era aceea de după august '44, când Oaie şi ai săi şi-au împărțit pământurile moşiereşti. Alături de regizor, la debutul său în lungmetraj, au stat operatorul Gheorghe Viorel Todan (cu 20 de ani de experiență la activ), compozitorul Paul Urmuzescu, scenograful Guță Ştirbu şi realizatoarea costumelor, Oltea Ionescu. În decembrie 1974 a fost prezentat pe ecrane cel de al doilea lungmetraj al regizorului Alexandru Boiangiu, *Un zâmbet pentru mai târziu,* pe scenariul unui publicist (Mihai Caranfil), prilej pentru realizator să-şi valorifice exprienţa de documentarist în înfățişarea mediului muncitoresc în care se desfăşoară acțiunea. Alături de regizor, actori ca Dumitru Furdui, Marin Moraru, Octavian Cotescu, Petre Gheorghiu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Olga Tudorache, Dora Ivanciuc, George Motoi, Ştefan Radof, Mircea Anghelescu, Mihai Mereuță, Costin Prişcoveanu şi un operator debutant, Costache Dumitru-Fony. Printre filmele unor consacrați – cum a fost şi vesela *Comedie fantastică* a lui Gopo, în mai 1975, cu Dem Rădulescu, Cornel Coman, Vasilica Tastaman, George Mihăiță, Horea Popescu, Jorj Voicu – s-a mai strecurat un debut regizoral, acela al operatorului George Cornea, cu filmul *Patima* (decembrie 1975), un scenariu cinematografic semnat de Draga Olteanu Matei, inspirat din nuvela „Hiena" de Petru Vintilă. Actrița şi-a scris un rol generos, Păuna, descins din Mara lui Slavici, care i-a prilejuit una dintre cele mai complexe compoziții interpretative pe ecran, într-o distribuție cu actori remarcabili, din toate generațiile: Gheorghe Cozorici, Emanoil Petruț, Vasile Cosma, Mariana Buruiană, Ovidiu Moldovan, Dody Caian-Rusu, Zephi Alşec. Lugojul – oraşul în care se petrece acțiunea – este înfățişat în culori calde şi calme, în măsură să potențeze, prin contrast, dimensiunile dramei (George Cornea a filmat alături de Mircea Mladin); din echipa de realizatori au făcut parte şi compozitoarea Cornelia Tăutu, autoarea costumelor Ileana Oroveanu şi scenograful Guță Ştirbu. Din repertoriul autohton al acelor ani au făcut parte şi filme precum *Cântecele mării* de Francisc Munteanu (ianuarie 1971), *Pentru că se iubesc* de Mihai Iacob (martie 1972), *Sfânta Tereza şi diavolii* de Francisc Munteanu (septembrie 1972), *Săgeata căpitanului Ion* de Aurel Miheles (noiembrie 1972), *Ceața* de Vladimir Popescu Doreanu (mai 1973), *Aventurile lui Babuşcă* de Gheorghe Naghi (iunie 1973), *De bună voie şi nesilit de nimeni,* debutul regizoarei Maria Callas-Dinescu (mai 1974), *Evadarea* de Ştefan Traian Roman (august 1975), *Elixirul tinereții* de Gheorghe Naghi (septembrie 1975), *Cercul magic* de David Reu (decembrie 1975). Trecem mai repede peste aceste titluri, deşi ele sunt „discutabile", în condițiile – amintite – ale consolidării producției cinematografice, ale dublării şi apoi ale triplării numărului anual de premiere, era firesc să existe şi balast. Dar înființarea caselor de filme (cu numerele... 1,3,4 şi 5), în această perioadă, a avut, în ultimă instanță – prin instituirea unui tip original de concurență –, un rol stimulativ în procesul creator.

PIŢA ŞI VEROIU: „NUNTA DE PIATRĂ"

Printre marile promisiuni ale anilor '70 a fost şi tandemul regizoral Dan Pița – Mircea Veroiu. Premiera filmului *Nunta de piatră* (ianuarie 1973) a

însemnat, în accepția criticii de film, un eveniment artistic de proporții. Cei doi cineaşti – colegi de promoție şi părtaşi ai filmului-manifest *Apa ca un bivol negru* – au ecranizat, pentru început, două povestiri de Ion Agârbiceanu (vor mai ecraniza două, în filmul *Duhul aurului),* Mircea Veroiu a prelucrat povestea tristă a personajului numit Fefeleaga (din schița cu acelaşi nume), Dan Pița a pornit de la povestirea „La o nuntă", cei doi cineaşti realizând un film în două părți, cu însemne stilistice şi narative distincte, dar unitar prin sensurile tragice, prin tonul baladesc şi prin modernismul expresiei plastice (care poartă pecetea operatorului Iosif Demian). Referindu-se la *Nunta de piatră,* dar şi, în ansamblu, la efortul artistic înnoitor al generației '70, Grid Modorcea, în cartea sa „Miturile româneşti şi arta filmului", scria, printre altele: „Cineaştii «noului val» sunt preocupați, cum e şi firesc, dar şi necesar pentru etapa actuală, de limbajul cinematografic, de ceea ce înseamnă «stil» şi «expresie» rafinată, cultă (...). Ei vor să facă «cinematograful pur», să aducă o notă de prospețime în cinematografia noastră, de autenticitate şi adevăr *artistic: Nunta de piatră* are meritul de a fi deschizătorul acestui drum: limbajul folosit apropie filmul de «limbajul» cinematografului mut. Efectul este axat pe o pură vizualizare (...). Pentru a reda vizual acest «spațiu închis de baladă», poate «spațiu mioritic» în concepția autorilor, nu era nevoie decât de a şti să povesteşti în imagini o acțiune aproape fără cuvinte. Să povesteşti nu fapte reale, cu oameni care amintesc de cei reali, cu desfăşurări psihologice şi dezvoltări progresive, ci conflicte atemporale, problema morții eterne, cu personaje supratipice, prelegendare, care se mişcă în virtutea unor legi eterne, date o dată pentru totdeauna, fixate o dată cu «legea universului»!" Identificată cu Leopoldina Bălănuță, Fefeleaga din episodul regizat de Mircea Veroiu este, prin semnificații, un personaj de tragedie antică, fiind, totodată, foarte „de-acolo", din spațiul de sărăcie şi iluzii al aurului din munții de piatră ai Apusenilor. Foarte „de-acolo", din balada „Mioriței". Totul participă la ritualul nunților tragice: nu în ultimul rând, natura. Iată „o zi de filmare" povestită de operatorul Iosif Demian: „Plouă peste Roşia-Montană, plouă peste decorurile noastre şi peste şinele de traveling (...). Filmăm de două zile, înfruntând umezeala, secvența în care Fefeleaga îşi vinde calul după ce i-a murit ultimul copil. În jur o tristețe mai mare decât ne-am fi dorit pentru această filmare. Fefeleaga are lacrimi în ochi, plânge şi rochia de pe ea, cum ne spune o femeie. Până şi calul tremură îngrozitor. Rolul meu s-a redus considerabil. Ploaia a rezolvat atmosfera pentru care mi-aş fi bătut capul mult şi bine". Aproape fără cuvinte, destinele pietrificate îşi poartă crucea, pe fondul unui cântec spus, ca o rugăciune (Dorin Liviu Zaharia), dintr-o poveste tristă, cu o „nuntă" din care n-a rămas decât un voal alb de mireasă care drapează fecioara de pe catafalc. Fefeleaga, statuară, încremenită, ca un monument al durerii, este însoțită de personaje-presimțiri, de personaje-semn (şi ele), întrupate de Eliza Petrăchescu, Nina Doniga, Adrian Georgescu. Nici episodul lui Dan Pița nu are multe personaje, deşi nuvela „La o nuntă" are predominanțe epice: sunt angrenați în tramă şi în dramă Toboşarul, Ceteraşul, Socrul, Mireasa, Mirele, identificați prin funcția din ceremonialul nunții (şi nu prin nume şi prenume), interpretați de Mircea Diaconu (într-un rol de mare sobrietate), Radu Boruzescu, Petre Gheorghiu, Ursula Nussbacher, George Calboreanu jr. Mireasa – căsătorită împotriva voinței ei – se îndrăgosteşte, la nuntă, de

Ceteraş (un fugar urmărit de jandarmi), cu care fuge peste deal, dispariţia lor având consecinţe tragice. Într-un interviu din 1973, acordat Floricăi Ichim, Dan Piţa îşi esenţializa gândul creator: „Ne-am dori ca spectatorii să nu fie tentaţi să urmărească numai naraţiunea, ci să facă efortul de a descoperi în tot ce cuprinde filmul – muzică, decor, imagine, obiceiuri etnografice – *poezia unei lumi tragice* pe care am încercat s-o reconstituim" („România liberă", nr. 8791/1973). „Liantul" filosofico-estetic dintre cele două părţi ale filmului îl constituie, pe de o parte, atitudinea personajelor faţă de viaţă şi faţă de moarte şi, pe de alta, încrederea ambilor regizori în forţa imaginii (la „sudarea stilistică" un rol esenţial având şi operatorul Iosif Demian, un adevărat poet al jocurilor de umbre şi lumini). Critici străini au văzut – cu diferite prilejuri – filmul *Nunta de piatră,* concluziile lor sunt semnificative. În „Jeune cinéma", Jean Delmas preciza: „între o povestire şi alta, la prima vedere, nu există nici o legătură şi, totuşi, două temperamente de realizatori care seamănă izbitor (...). Şi în una şi în cealaltă, o valorizare a imaginilor care asigură unitate deplină acestui poem pe două voci". Iar în „Films and Filming", Derek Elly insista: „Ambele povestiri se concentrează asupra preţului pe care trebuie să-l plăteşti pentru încălcarea regulilor şi pentru păstrarea unei forme de individualitate, într-o societate conformistă. Foarte rar a fost tratată o asemenea temă esenţială cu atâta sensibilitate şi discreţie". După un timp, cei doi regizori au repetat gestul iniţial, ecranizând alte două povestiri ale scriitorului Ion Agârbiceanu – „Vâlva băilor" şi „Lada" –, în filmul *Duhul aurului,* prezentat pe ecrane în octombrie 1974. Încă o dată, două texte aparent necinematografice – dată fiind fabulaţia lor extrem de redusă – au devenit filme „pur-sânge", tocmai pentru că ele au fost „umplute" de personalitatea cineaştilor, continuate – în spirit – spre alte orizonturi morale, filosofice şi estetice. Destinul minerului Mârza, „hoţul de aur" din „Vâlva băilor", nu mai este un accident, rod al fatalităţii, ca în proza originară: personajul imaginat de Mircea Veroiu este victima unui complot, a unui adevărat ritual criminal, pus la cale de bătrâna cârciumăreasă căreia Mârza îi vinde aurul furat. La fel procedează şi Dan Piţa, ecranizând „Lada": virtuala victimă din povestirea originară, bădicul Clement, îşi îngroapă succesivele neveste devorate de duhul aurului. Sugestii din proza lui Ion Agârbiceanu conduc spre această soluţie cinematografică. Regizorul Dan Piţa mărturiseşte aceasta (în revista „Cinema", nr. 10/1974): „Când am intrat în lumea sa, cu sensibilitatea şi aprehensiunile omului din secolul XX, când am descoperit şi «locul crimei», această extraordinară zonă care e Roşia Montana, am simţit în aer trena unui vechi blestem al aurului secătuit, reziduurile tuturor regretelor moarte şi tentativelor de îmbogăţire cu orice preţ. De altfel, crima organizată, ciclică, o găsim în foarte multe din filmele cu căutători de aur". Din distribuţia acestui al doilea film pornit de la Agârbiceanu, dar de fapt „*film de autor(i)"*, fac parte – cu compoziţii viguroase – Eliza Petrăchescu (într-un „rol al vieţii"), Ernest Maftei, Liviu Rozorea, Lucia Boga, Dora Ivanciuc, Alexandru Mihai, Ferencz Bencze, Elisabeta Jar-Rozorea, Adrian Georgescu, Teodor Cojocaru. Printre principalii colaboratori ai regizorilor, alături de Iosif Demian şi Dorin-Liviu Zaharia („stâlpi de boltă" şi-n *Nunta de piatră),* scenografii Radu Boruzescu şi Helmuth Stürmer, acesta din urmă implicat şi-n filmul anterior, ca şi autoarea costumelor Marilena Şerbănescu. Pe de o parte, *Duhul aurului* se prezintă mai unitar,

sub aspectul limbajului, decât filmul anterior, pe de alta, *Nunta de piatră* atinge parametri de esențializare superiori. Între aceste două filme, cei doi regizori şi-au început, practic, drumurile de creație independente. În septembrie 1973, Mircea Veroiu propunea spectatorilor policier-ul *Şapte zile,* o altă „lecție de cinema" oferită de regizor, pe un scenariu, altfel, destul de modest (Nicolae Ştefănescu), dar optimizat „în mers", de actori cu „simțul filmului" ca Irina Petrescu, Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, George Motoi, Ferencz Bencze; printre aceştia Mircea Veroiu a introdus – pe post de criminal – şi un neprofesionist, pe Aba Hartman, ales pentru fizionomia sa specială. Filmul lui Mircea Veroiu – şapte zile din viața unui polițist – are o importanță aparte în istoria filmului românesc: a marcat debutul ca operator al unui artist de clasă, Călin Ghibu (care – caz rar – vreme de şase filme şi şapte ani va rămâne credincios unui singur regizor, Mircea Veroiu!) şi, de asemenea, debutul compozitorului Adrian Enescu (devenit principal colaborator al „generației '70"). Cu astfel de „adjuncți" – l-aş adăuga şi pe scenograful Aurelian Ionescu –, Mircea Veroiu a realizat, dacă se poate spune astfel, un „policier de artă", un film modern, de o expresivitate care a umbrit până şi capacitățile de captivare ale intrigii polițiste. Regizorul Dan Pița nu s-a lăsat mai prejos, peste scurtă vreme a prezentat în premieră un valoros film de actualitate, *Filip cel bun* (februarie 1975). Un scenariu de Constantin Stoiciu – din „familia" *Dimineților unui băiat cuminte* – a stat la baza unui exercițiu neorealist printre cele mai elocvente ale cinematografiei naționale, intriga propriu-zisă urmărind avatarurile existențiale ale unui tânăr („căzut" la examenul de admitere în facultate) care îşi caută un rost în societate. Tânărul personaj titular, care se suprapune peste portretul interpretului, Mircea Diaconu (şi vice-versa), trece printr-o „şcoală a vieții" în măsură să definească specificul unui anume timp social. „Inadaptabilul" Filip – evadat dintr-un mediu familial sufocant – va respinge soluțiile de viață „călduțe" şi leneşe; dar – dincolo de traseul inițiatic al personajului –, pentru interpret devin dominante coordonatele interioare ale eroului său, resorturile psihologice ale acțiunilor acestuia. Printre personajele filmului – interpretate de Lazăr Vrabie, Ileana Popovici, Ica Matche, Draga Olteanu, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Florina Luican, George Calboreanu jr., Brânduşa Marioțeanu, Boris Ciornei, George Mihăiță – există tipuri diverse, oameni şi lichele, situate pe toată scara vieții sociale. Esențial în film este „racordul" dintre regizorul Dan Pița şi operatorul Florin Mihăilescu: lor li se datorează senzația de firesc, „pulsul" vieții cotidiene care străbate pelicula de la un capăt la celălalt (cu excepția finalului didacticist, desigur impus, salvat doar parțial de firescul unui actor ca George Constantin), regizorului şi operatorului li se datorează expresia „neorealistă". Din echipa filmului mai fac parte compozitorul Dorin-Liviu Zaharia, scenograful Virgil Moise, autoarea costumelor Lidia Luludis. „Dialogul la distanță" dintre cei doi regizori (aşa cum s-a întâmplat şi în alte cazuri, despre care am vorbit sau despre care vom vorbi) a continuat. Mircea Veroiu a fost prezent pe ecrane cu *Hyperion* (iunie 1975), o dramă modernă scrisă de Mihnea Gheorghiu, cu ecouri livreşti din Eminescu şi Verlaine, cu ecouri cinematografice din Alain Resnais: sub aparențe de science-fîction – o dramă sufletească, povestea unei femei (în rol: Adela Mărculescu) care-şi priveşte propriul eşec afectiv, la ora unui lucid dialog interior. Partenerii ei – Emmerich Schäffer (omul de

alături) şi George Motoi, un personaj cu aer de irealitate, o plăsmuire de vis, aidoma luceafărului eminescian. Mai joacă în film Simona Bondoc, Mitzura Arghezi, Mircea Anghelescu. La distanță de câteva luni, apoi, Mircea Veroiu şi Dan Pița au adus pe ecrane două dintre cele mai reprezentative creații ale filmografiei lor, două ecranizări: *Dincolo de pod* şi – respectiv – *Tănase Scatiu.* Prin *Dincolo de pod* (februarie 1976), regizorul Mircea Veroiu şi-a propus o lectură personală a unuia dintre marile romane ardeleneşti, „Mara" lui Ioan Slavici, reuşind un film evenimențial. Iată cum primea filmul Eva Sîrbu, în cronica sa – la rândul ei evenimențială – din revista „Cinema" (nr. 2/1976): „Ştiam, de la «Fefeleaga» şi «Vâlva băilor» cu câtă îndrăzneală cuviincioasă se poate apropia Mircea Veroiu de opera unui clasic, cu câtă adâncă înțelegere îi poate fora sensurile, cu câtă supunere se pleacă în fața esențialului, cu câtă lipsă de prejudecăți înlătură ceea ce nu este esențial. Ştiam, deci, că Mircea Veroiu nu ecranizează o operă literară, ci o recreează în legea filmului şi pentru legea filmului, aşa încât nu mă aşteptam să văd «Mara» de Slavici, ci *Dincolo de pod* de Veroiu. Şi totuşi *Dincolo de pod* este dincolo de toate aşteptările. Fără nici o îndoială că despre filmul acesta s-ar putea spune: e un regal de frumusețe plastică, o minunată galerie de tablouri vivante, o superbă victorie a imaginii, nimic n-ar fi minciună, dimpotrivă, adevăr, dar nu cel întreg, pentru că în acest film tot ce pare a ține de suprafață, ține de fapt de miez. De miez, adică de concepție. Iar în concepția acestui artist numit Mircea Veroiu, nu încape viața în linii groase, nu încap trăsăturile apăsate, nu se află la ea acasă vulgaritatea, banalitatea, gândul sau ideea «la îndemână», obişnuitul. Pentru Mircea Veroiu, Mara nu putea fi o «muiere mare, spătoasă, greoaie», descriere ce la Slavici dădea caracterul de forță al personajului, Veroiu a împrumutat Marei înfățişarea mai degrabă fragilă a Leopoldinei Bălănuță, a înlocuit forța fizică, exterioară, cu forța psihică, a pus nu pe umerii, ci pe chipul actriței (chipul acesta trecut prin toate stările cu atâta nuanță, cu atâta subtilă cunoaştere a trăirii) miza de forță a pesonajului şi iată că această nouă Mară despuiată de virtuțile ei literare rămâne în esență tot Mara lui Slavici". Am reprodus doar un argument al cronicarului, au fost aduse în discuție multe – nu numai în cronica citată, ci şi în altele de la premieră –, care atestă schimbările de registru între viziunea cineaştilor (veniți cu un secol după) şi proza originară: luciditate, detaşare, o anume geometrie a sentimentelor, romantism modern, fior tragic. Personajele – în interpretări antologice – sunt expresia acestei concepții cinematografice esențializate: alături de Leopoldina Bălănuță joacă Maria Ploae (Persida) şi Andrei Finți (Natl, devenit în film Hans), protagonişti ai unei poveşti romantice şi tragice de iubire, Mircea Albulescu („bătrânul" Huber, un prizonier al prejudecăților), Florin Zamfirescu (blajinul Trică), Ion Caramitru (în sutana părintelui Codreanu), Irina Petrescu (măicuța Aegidia, magistral interpretată, „element de contrast" în mediul dramei), Ovidiu Iuliu Moldovan (Burdea), Florina Cercel şi Petre Gheorghiu (soții Bocioacă). Demersul estetic este împlinit de imaginile lui Călin Ghibu, de costumele-personaje ale Hortensiei Georgescu, de ambianțele scenografului Nicolae Drăgan, de ilustrația muzicală a lui Romeo Chelaru. După câteva luni doar, regizorul Dan Pița – care, între timp, a lucrat şi pentru televiziune, la serialul *Un august în flăcări,* împreună cu Alexandru Tatos – a fost prezent pe ecrane cu o „replică" la filmul lui Mircea Veroiu, ecranizarea *Tănase Scatiu*

(octombrie 1976), inspirată de romanele lui Duiliu Zamfirescu „Viața la țară” şi „Tănase Scatiu”, scenarizate de Mihnea Gheorghiu. Aburul idilic, desuet-nostalgic al romanelor lui Duiliu Zamfirescu este păstrat, dar scenaristul – prelungind sugestiile prozei originare – axează intriga pe un „miez” social consistent şi dramatic. Tabloul de epocă al filmului şi înseşi destinele personajelor sunt marcate de conflictele sociale specifice sfârşitului de secol XIX, între boieri şi arendaşi, între vechii boieri şi proaspeții căpătuiți, între boieri şi țărani. Deznodământul tragi-grotesc sparge în țăndări idilica şi proverbiala „viață la țară”. Personajul titular – prin semnificația dobândită a prototipului arivismului social, prin interpretarea magistrală a lui Victor Rebengiuc, care adună în portretul lui Tănase Scatiu cam tot ce se putea aduna, vulgaritate, rapacitate, lipsă de scrupule, violență, inconştiență, perfidie, dispreț, mojicie – domină distribuția, dar multe alte interpretări (unele pe partituri reduse) conduc spre tipuri memorabile: Eliza Petrăchescu, într-un ultim rol pe ecran – a urmat cutremurul din martie ’77! –, pune masca şireteniei senile pe chipul mamei lui Tănase Scatiu, Vasile Nițulescu în rolul lui Dinu Murguleț are, parcă, reminiscențe de ghepard, Cătălina Pintilie manifestă o francheță specifică în rolul Saşei, Andrei Csiky afişează eleganța boierului (Matei Damian) trăit la Paris, Dan Nuțu, din date minime, compune un portret convingător, cu replici puține Rodica Tapalagă şi Carmen Galin reuşesc mici bijuterii interpretative, mai apar în film Cristina Nuțu, Victor Ştrengaru, Aristide Teică, Ioana Ciomârtan, Corina Constantinescu, Costel Constantin, Mitică Popescu. Lumina de „fin de siècle” a filmului este gândită de operatorul Nicolae Mărgineanu, atmosfera vieții la conac este redată, prin contribuții autorizate, de scenograful Helmut Stürmer (ale cărui decoruri au culoare şi patină de epocă), de autoarea costumelor Lidia Luludis, de compozitorul Adrian Enescu, autorul unei partituri discrete dar relevante (ca şi accentele puse în coloana sonoră de ing. Bogdan Suru). Dumitru Carabăț – în cartea sa „De la cuvânt la imagine” – menționa faptul că în cazul prelucrării cinematografice a unor opere literare de mare complexitate compozițională (şi menționa romane ca „Răscoala” de Liviu Rebreanu, „Enigma Otiliei” de G. Călinescu, „Mara” de Ioan Slavici, ciclul Comăneştenilor de Duiliu Zamfirescu, „Bietul Ioanide” şi „Scrinul negru” de G. Călinescu, „Ion” de Liviu Rebreanu), „procesul de remodelare narativă presupunea maturizarea conştiinței constructiv-cinematografice, adoptarea unor criterii solide de selecție, un simț estetic combinativ evoluat”. Este ceea ce, în linii mari, regizorul Dan Pița şi – în cazul anterior – regizorul Mircea Veroiu au demonstrat, cel puțin parțial, în discursul lor cinematografic, înscriindu-şi filmele printre ecranizările prestigioase ale producției originale. Ce-a urmat în filmografia celor doi autori? Dan Pița în colaborare cu Nicolae Mărgineanu a realizat, în anul cutremurului din 1977, filmul cvasi-documentar, dar şi cu elemente de ficțiune, *Mai presus de orice* – care n-a fost introdus în circuitul clasic al difuzării –, pentru ca, apoi, să iasă în public cu un divertisment, *Profetul, aurul şi ardelenii* (februarie 1978), considerat „primul western românesc”, o parodie, de fapt, scrisă cu nerv de Titus Popovici, a cărei acțiune se petrece cu o sută de ani în urmă, în statul american Utah: profetul (Victor Rebengiuc) este şeful unei colonii de mormoni, un mare explorator, are 15 soții şi o droaie de copii, aurul este cel dintotdeauna, iar ardelenii, în număr de trei (Ilarion Ciobanu, Mircea

Diaconu, Ovidiu Iuliu Moldovan), au emigrat în America atraşi de mirajul aurifer al „vestului sălbatic”. „Priza la public” a acestui prim western românesc l-a determinat pe scenarist să continue epopeea ardelenilor în America, regizorul Mircea Veroiu s-a contaminat şi el de „bucuria jocului”, astfel că, nu peste multă vreme, pe ecrane a apărut *Artista, dolarii şi ardelenii* (ianuarie 1980); ardelenii din Poplaca ajung, din lumea violentă a desperados-ilor căutători de aur, într-un orăşel arătos şi bogat – „desenat” de scenografii Nicolae Drăgan şi Nicolae Şchiopu, înviorat de costumele pitoreşti ale Hortensiei Georgescu –, trama îşi continuă traseul parodic, apar personaje noi, excelează minunata actriță care a fost Rodica Tapalagă (frumoasa Anabell, care pendulează în balansoarul dintre înger şi demon), Ioana Crăciunescu este o pianistă „specială”, portretizată cu grație şi umor, mai apar în film Elod Kiss (un amorez obraznic), Traian Costea (un om trist), dramaturgul Iosif Naghiu (un primar lungan, roşcovan şi bărbos), Mihai Oroveanu (un şerif gras şi imperturbabil). Regizorul Mircea Veroiu şi operatorul Călin Ghibu au optat pentru formula unui film calm, rece, distant, elegant, cu un umor rafinat. „Serialul” a „prins” şi în această formulă, el va fi continuat – iarăşi – de Dan Pița, în deceniul următor, cu episodul *Pruncul, petrolul şi ardelenii* (ianuarie 1981), prin care scenariul lui Titus Popovici miza pe ideea din *Dallas,* descoperind resursele narative ale... „aurului negru”. Înainte de a trece prin serialul cu ardelenii, regizorul Mircea Veroiu a trecut prin alte experiențe creatoare. Prin *Mânia* (martie 1978), regizorul – pe un scenariu de Alecu Ivan Ghilia fără a renunța la ambițiile sale artistice, abordează o epocă istorică agitată, aceea a răscoalelor țărăneşti din 1907, cu o distribuție amplă, printre interpreți fiind Mihai Mereuță, Viorel Comănici, Gheorghe Nuțescu, Mircea Albulescu, Petre Tanasievici, Mitică Popescu, Florin Zamfirescu, Silvia Popovici, Adina Popescu, Maria Ploae, Dorel Vişan, Ştefan Velniciuc: estetizant, filmul este tăios ca o lamă de cuțit. Sfârşitul deceniului al optulea aduce un nou „dialog de la distanță” între Mircea Veroiu şi Dan Pița, din nou pe teritoriul unor ecranizări prestigioase. Întâi, Mircea Veroiu semnează filmul *Între oglinzi paralele* (februarie 1979). La baza scenariului – este vorba despre un „film de autor” – au stat, în principal, prima parte a romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”, dar şi piesa „Jocul ielelor” de Camil Petrescu (unul dintre autorii îndelung ocoliți – din păcate – de filmul românesc). Personajul principal al filmului vine din „Ultima noapte de dragoste...”, el este Ştefan Gheorghidiu, alături de el fiind prietenul Gore, un „aliaj” (topit de Mircea Veroiu) din Gelu Ruscanu, din Praida, ba chiar şi din Petre Boruga, câțiva dintre protagonişti piesei „Jocul ielelor”. În rolurile de prim-plan sunt Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan şi Elena Albu (Ela, un personaj seducător); din distribuție, cu roluri bine marcate, mai fac parte George Constantin, Dorel Vişan, Rodica Tapalagă, Fory Etterle, Corado Negreanu, Adrian Pintea. Dan Pița a replicat relativ repede, prin filmul *Bietul Ioanide* (aprilie 1980), inspirat din două romane călinesciene („Bietul Ioanide” şi „Scrinul negru”), scenarizate de Eugen Barbu. Alături de interpretul rolului titular – artistul plastic Ion Pacea – au evoluat în film actori de prim rang precum Constantin Codrescu, Marga Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Tănase Cazimir, Ştefan Iordache, Petre Gheorghiu, Octavian Cotescu, Gheorghe Dinică, Mihai Pălădescu, Carmen Galin, Lucian Iancu, Ion

Caramitru, Mircea Constantinescu (doar câțiva dintre cei 360 de interpreți). Filmul lui Dan Pița a izvorât dintr-un roman stufos, cu sute de personaje, publicat – nu fără dificultăți – în 1953, după stresante intervenții ale cenzurii. Acuzat că scrie „romane politice", G. Călinescu respinge ideea (încă înaintea publicării romanului *Bietul Ioanide),* într-o scrisoare adresată lui Al. Piru, unde scriitorul demonstrează nu numai că romanul său exclude miza politică ci, mai mult, că „tema esențială interioară" este aceeaşi din „Enigma Otiliei", adică eroticul, precizând că, deşi tânărul Tudorel este corespunzător lui Felix, „înțelegătorul subtil al lui Eros e tot bărbatul matur, echivalent al lui Pascalopol, şi anume Ioanide". După cum precizează, însă, Dana Duma în articolul „Ecranizări călinesciene" din „Caiete Critice" (nr. 8-9/1999), „aceasta este exact pista pe care scenariul lui Eugen Barbu (declarat a fi inspirat din *Scrinul negru)* nu avansează, concepția arhitectului despre eternul feminin ocupând prea puțin loc în «pasta» dramaturgică. Filmul explorează în schimb atractiva galerie de personaje, cele mai multe pitoreşti (Sufletel, Lăscărică, Gonzalv, Hangerloaica, Hagienuş) şi duce mai departe sugestia de «şarjă» a acestora, enunțată chiar de Călinescu, dar nu pentru a arăta că ele «aparțin unei generații sedentare, absorbite în cultură» ci că sunt tipuri condamnate de istorie. Cu o imagine savant elaborată (de operatorul Florin Mihăilescu) şi secvențe memorabile, ca aceea a talciocului, *Bietul Ioanide* confirmă reputația lui Dan Pița de excelent creator de atmosferă şi de regizor care «scoate ce-i mai bun din actori»„.

La capătul unui prim deceniu de activitate cinematografică, regizorii Mircea Veroiu şi Dan Pița deveniseră valori sigure ale cinematografiei naționale. Dar „generația '70" şi-a înscris pe „cartea de vizită" multe alte nume de cineaşti...

COLEGI DE GENERAȚIE

Din „generația '70", pe lângă Dan Pița (născut în 1938) şi Mircea Veroiu (1941), fac parte mulți alți cineaşti care au avut – sau mai au – un cuvânt de spus în filmul românesc. În funcție de anul naşterii – deşi naşterea lor cinematografică urmează altă cronologie –, este vorba despre Mircea Moldovan (născut în 1936), Alexandru Tatos (1937), Radu Gabrea (1937), Ada Pistiner (1938), Nicolae Mărgineanu (1938), Timotei Ursu (1939), Felicia Cernăianu (1940), Tudor Mărăscu (1940), Iosif Demian (1941), Dan Necşulea (1942), Constantin Vaeni (1942), Cristiana Nicolae (1943), Stere Gulea (1943), Şerban Creangă (1944), Mircea Daneliuc (1945), Dinu Tănase (1946), Andrei Cătălin Băleanu (1947), Nicolae Oprițescu (1947), Alexa Visarion (1947). Cum spuneam, intrarea acestora în cinematograf, ca regizori de lungmetraje de ficțiune – unii au activat în prealabil ca operatori, alții ca documentarişti, unii ca regizori de teatru, alții ca filmologi etc. – s-a desfăşurat după alt „calendar".

Primul – dintre cineaştii amintiți mai sus – a ajuns la lungmetraj Timotei Ursu, care a „decolat", în decembrie 1971, cu filmul de actualitate *Decolarea*, un film despre tineri, despre aspirațiile unei generații, o generație care este, deopotrivă, a regizorului, a scenaristului (Constantin Stoiciu, aflat la al patrulea scenariu, după *Diminețile unui băiat cuminte, Apoi s-a născut legenda* şi *Vilegiatura*, un text pentru televiziune), a protagonistului (actorul Emil Hossu, într-un prim rol de referință) şi a personajului central (un tânăr pilot, Paul Bentu). Absolvent al unei şcoli superioare de zbor, „şef de

promoție", eroul filmului este repartizat – pentru doi ani de stagiatură – într-o unitate a aviației utilitare: tânărul care visa şi viza zboruri temerare cu viteze supersonice se vede pus în postura unui banal „birjar al aerului", pe aparate demodate şi uzate care compromit însăşi ideea de zbor. În aceste condiții, el nu va pregeta să evadeze: întâi „în sus", zburând în căutarea soarelui (dar săvârşind un act de indisciplină profesională), apoi „în jos", dezertând de la datorie într-un moment de cumpănă. „Lecțiile" îi vor fi oferite de viață. Într-un anume fel, putem spune că regizorul Timotei Ursu se racordează la „generația inundației": momentul adevărului, pentru personajul său, se produce în condițiile inundațiilor din primăvara anului 1970. Regizorul Timotei Ursu, s-a scris la premieră, a debutat „cu dreptul", conferind narațiunii o desfăşurare atractivă, nu lipsită de suspans şi de încărcătură emoțională, ajutat de un operator exersat (Ştefan Horvath), de compozitorul Tiberiu Olah şi de arhitectul scenograf Radu Călinescu, de câțiva actori convingători în roluri episodice – George Motoi, Constantin Guriță, Gheorghe Nuțescu, Nicolae Mavrodin – şi de o tripletă forte în rolurile principale: Liviu Ciulei (în rolul comandantului, un punct de echilibru al conflictului), Monica Ghiuță (Valentina, sau „duminicile însorite ale eroului") şi Emil Hossu (pentru care rolul din acest film tineresc, străbătut de note grave, a fost o adevărată „rampă de lansare"). Timotei Ursu avea să revină pe ecrane, ca regizor, abia în aprilie 1978, cu filmul *Septembrie* (dar între timp fusese scenarist la *Cursa* lui Mircea Daneliuc, deci reaborda cinematograful mai „galonat"). În *Septembrie* – tot un film cu tineri, despre tineri –, şansa unui „băiat fermecător" (care n-a reuşit la facultate, a intrat într-un cerc de escroci, e nevoit să mintă ca să se „salveze"), şansa lui se numeşte Anişoara (o ființă pentru care lumea e frumoasă... chiar când e urâtă), iar şansa Anişoarei s-a numit Anda Onesa, o apariție ataşantă, care compensează stângăciile neprofesionistei prin inocența şi delicatețea chipului, prin firescul gesturilor, al intonațiilor. Şansa tuturor (inclusiv a regizorului) în acest film „de suflet" a fost Golful Francezului din Schitu, un spațiu misterios de linişte, de tihnă spirituală. Alături de regizor a fost operatorul Marian Stanciu – care, cam în aceeaşi perioadă, semnase imaginea la filme precum *Mastodontul* de Virgil Calotescu şi *Regăsire* de Ştefan Traian Roman –, iar din distribuție au mai făcut parte actori precum Sandu Popa, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Ştefan Bănică, Jean Cosntantin, Sandu Sticlaru, Eugenia Bosânceanu, Horațiu Mălăele. Timotei Ursu avea să revină în atenția publicului prin *Al patrulea stol* (în februarie 1979), o ecranizare a piesei „Jocul de-a vacanța", din păcate ratată, din câteva motive simple: întâi, pentru că acțiunea piesei lui Mihail Sebastian specifică unui anume timp social – a fost mutată în actualitate (?!), ba mai mult, de la munte la mare (??!), în al doilea rând pentru că unele dintre personaje şi-au pierdut până şi identitatea (bravul Jeff a devenit Nelu). Mai departe? Violeta Andrei (Corina) şi Nicolae Iliescu (Ştefan) au câte ceva din aerul personajelor – chiar dacă eroii sunt scoşi din mediul lor –, dar, în rest, cu toate eforturile unor actori, Ileana-Stana Ionescu (doamna Vintilă), Boris Ciornei (Bogoiu), Constantin Guriță (Maiorul) –, piesa – cu un Nelu-Jeff (Ştefan Maitec) neinteligibil – apare pe ecran simplificată şi modificată (în sensurile ei originare). Până în anul 1980, şi înaintea plecării sale din România (spre țări mai reci), Timotei Ursu a scris încă un scenariu, pentru filmul lui Tudor Mărăscu *Bună seara, Irina* (premiera în iunie 1980).

Rămânând – prin forța lucrurilor – în zona filmului de televiziune, regizorul Dan Necşulea a realizat în anii ’70 câteva filme de actualitate, printre care *Haina de piele* (1972), *Fata bună din cer* (1977) şi *Muntele alb* (1978), ambele cu Rodica Mandache („fata bună din cer”), *Bal în Poiana Zimbrilor* (1980). În 1973 reintra în cinematograf regizorul Mircea Moldovan – printr-un film care avea să rămână evenimențial, *Viforița* (el debutase, în septembrie 1971, cu *Frații,* un film realizat în colaborare cu Gică Gheorghe, operator fiind Dinu Tănase, scenarişti – Nicolae Țic şi Constantin Bordeianu, interpreți principali – Ilarion Ciobanu şi Emanoil Petruț). „Viforița” din titlu nu înseamnă doar viscolul unei ierni oarecare – aceea din film –, viforița este în oamenii, în întâmplările acelui timp. Scenaristul Petre Sălcudeanu aborda un subiect spinos: dramele colectivizării. Narațiunea cinematografică surprindea conflictele aspre ale noului cu vechiul, în conştiințele oamenilor, în manifestările lor. Practic, personajele filmului – un activist de partid eliberat din munca de conducere, un subaltern devenit superior ierarhic, un învățător care, şi el, ar fi prejudiciat, prin atitudini necorespunzătoare, „bunul mers al cooperativizării” – parcurg drumul unei înțelegeri aprofundate, superioare, a mersului istoriei. Viforița unei ierni aspre este, în primul rând, cum spuneam, în destinele oamenilor. Împreună cu operatorul Ion Marinescu – din „generația inundației” – Mircea Moldovan semna (în noiembrie 1973) un film de remarcabilă concentrație realistă, ostil edulcorărilor, ba mai mult, dispus să evidențieze răni adânci ale timpului evocat: *Viforița* era, astfel, primul film românesc în care realitățile colectivizării erau scutite de aerul festiv şi învestite cu adevăruri de viață (aproape... neverosimile în epocă). Jucau în film Silviu Stănculescu (Ştefu Varlaam, portretizat cu multă forță de convingere), Ion Besoiu (fostul subaltern Adam, un ins incapabil să înțeleagă mersul istoriei), Ernest Maftei (în rolul excomunicatului profesor Dobrotă), Luiza Orosz (Rafira, mama lui Ştefu, poate cel mai realist personaj al dramei), Eugenia Bosânceanu, Toma Dimitriu, Cosmin Ghiară, Anton Tauf, Nae Gh. Mazilu, Elena Stescu. Mențiuni aparte pentru partitura compozitorului Liviu Glodeanu, ca şi pentru contribuția scenografilor Nicolae Edulescu şi Ştefan Marițan. Mircea Moldovan avea să fie foarte activ, ca regizor, în anii ’70 (spre deosebire de anii care au urmat, el părăsindu-şi, la sfârşitul anilor ’80, în plină forță creatoare, meseria, în favoarea unor funcții administrative): cu *Toamna bobocilor* (mai 1975) şi *Iarna bobocilor* (octombrie 1977) – filme în care au jucat, printre alții, Dumitru Furdui, Maria Ploae, Emil Hossu, Sebastian Papaiani, Monica Ghiuță, Ileana Iurciuc, Carmen Galin, Virgil Ogăşanu, Constantin Diplan, alături de „monştrii sacri” Marin Moraru, Draga Olteanu Matei, de Haralambie Polizu, Vasile Nițulescu, Nae Gh. Mazilu, Elena Sereda, Florina Cercel – regizorul şi-a continuat colaborarea cu scenaristul Petre Sălcudeanu (încercând să discute integrarea la sate a unor tineri intelectuali, medici, profesori, agronomi), numai că investigația a rămas la „suprafață”, iar comedia s-a „legat” greu. Între aceste două filme, regizorul abordase şi registrul istoric, prin *Pintea* (august 1976), un film scris de Vasile Chiriță şi Dumitru Mureşan, filmat tot de Ion Marinescu, cu Florin Piersic în rolul titular (al vestitului haiduc), în distribuție cu Maria Ploae, Nae Gh. Mazilu, Constantin Diplan, Aristide Teică. Filmul acesta i-a deschis regizorului calea spre alte filme istorice şi, din colaborarea cu scenaristul Petre Sălcudeanu,

în decembrie 1980, sunt prezentate în premieră două filme dense, cu distribuții ample, cu personaje istorice (de la Nicolae Bălcescu la Avram Iancu) şi cu largi desfăşurări de forțe, *La răscrucea marilor furtuni* şi *Munții în flăcări,* ambele consacrate revoluției de la 1848, primul urmărind evenimentele din Țara Românească, al doilea situat în miezul revoluției transilvane. Roluri-efigie creează Cornel Ciupercescu (Nicolae Bălcescu), Vlad Rădescu (Avram Iancu), alături de Constantin Codrescu (Ion Heliade Rădulescu), Costel Constantin (Arăpilă Golescu), Mircea Cosma (Axente Sever), Silviu Stănculescu (Andrei Şaguna), Maria Ploae (Maria Rosetti), Vasile Cojocaru (C.A.Rosetti), Traian Stănescu (Odobescu), Ion Besoiu (Bibescu), Catrinel Paraschivescu (Ana Ipătescu), Cornel Coman (Simion Bărnuțiu), Nae Gh.Mazilu, Ştefan Velniciuc şi Mircea Moldovan însuşi.

După debutul – despre care am vorbit – cu *Căldura,* în februarie 1974 revenea pe ecrane Şerban Creangă, aflat, atunci, la al treilea film de actualitate (între timp regizase şi *Aşteptarea,* cu rolul trist, de adio, al actorului Ştefan Ciobotăraşu). *Proprietarii* aducea pe ecran un scenariu la care regizorul colaborase cu fratele său, publicistul Mihai Creangă: un debut rezonant în epocă, chiar dacă – din punct de vedere tematic – narațiunea cinematografică este tributară unei ideologii, azi, revolute (cu „proprietari" iluzorii ai mijloacelor de producție, cu secretari de partid „rămaşi în urma vieții", cu „exemplul moral" al unor „conştiințe avansate" ş.a.m.d.). Depăşind,însă, impasul unor vicisitudini conjuncturale, nu se poate să nu recunoaştem că problematica de fond a acestui film „datat" îşi păstrează actualitatea şi la sfârşitul mileniului al doilea, când, în societatea românească de tranziție, ideea de *proprietar,* ca şi problema *specialiştilor,* ca şi *rezistența la nou* – dezbătute, în film, la orizontul anului 1973 – revin insistent printre preocupările prezentului. Un film ca *Proprietarii* rămâne şi prin personajele sale, susținute de actori unul şi unul: Amza Pellea şi Toma Caragiu sunt doi „piloni" ai conflictului, George Constantin şi Ştefan Iordache câştigă prin firesc şi dezinvoltură, Ştefan Mihăilescu-Brăila şi Mihai Mereuță abordează roluri de o factură neîncercată, iar alături de ei, mulți alți interpreți – Zephi Alşec, Constantin Cojocaru, Nicolae Ivănescu, Carmen Galin, Ştefan Bănică, Ernest Maftei, Vasile Ichim, Dumitru Chesa, Aurel Giurumia, Cornel Revent – îşi pun pecetea pe chipuri de contemporani care dau de gândit. Colaborarea fraților Şerban şi Mihai Creangă va continua la filme precum *Speranța* (noiembrie 1978) – un film istorico-biografic dedicat militantului socialist Ştefan Gheorghiu, interpretat de George Şofrag – şi *Labirintul* (octombrie '80) – un alt episod din trecutul mişcării socialiste, cu personajul lui I.C. Frimu, de data aceasta, în prim-plan, jucat de Virgil Andriescu. Nume noi pe genericul acestor filme: operatorul Florin Paraschiv, la ambele, compozitorul Nicu Alifantis (la primul), compozitorul Răzvan Cernat (la al doilea). Din păcate, din pricina unei tragedii familiale (sinuciderea soției, criticul de fillm Ioana Creangă, în februarie1987), regizorul Şerban Creangă avea să se retragă prematur din lumea marelui cinema.

Înainte de a consemna contribuția altor colegi de generație, ar fi de făcut o remarcă (ajunşi la premierele româneşti ale anului 1974): într-o singură lună, februarie, pe ecranele bucureştene au fost prezentate în premieră trei filme ale unor colegi de generație (Cristiana Nicolae, Radu Gabrea şi Şerban

Creangă, ultimii doi chiar colegi de promoție în 1968): *Întoarcerea lui Magellan, Dincolo de nisipuri* şi *Proprietarii.* În general, premierele româneşti intraseră într-o ritmicitate „suspectă”: în ianuarie fuseseră alte două premiere (*Capcana* de Manole Marcus şi *Trecătoarele iubiri* de Malvina Urşianu), în martie au urmat altele două *(Păcală* de Geo Saizescu şi *Porțile albastre ale oraşului* de Mircea Mureşan), în aprilie altele trei *(Un comisar acuză* de Sergiu Nicolaescu, *Trei scrisori secrete* de Virgil Calotescu, *Frații Jderi* de Mircea Drăgan). N-ar fi exclus ca şi această emulație creatoare să fi generat... „strângerile de şurub” din epocă. Cinematograful românesc n-avea să sufere imediat, însă: se aflau „pe țeavă” o serie de filme noi, astfel că anul 1975, de pildă, avea să fie unul dintre cei mai faşti ai cinematografiei naționale (cu pelicule ca *Actorul şi sălbaticii* de Manole Marcus, *Ilustrate cu flori de câmp* de Andrei Blaier, *Filip cel bun* de Dan Pița, *Hyperion* de Mircea Veroiu, *Oraşul văzut de sus* de Lucian Bratu, *Cursa* de Mircea Daneliuc). Dar să revenim la „colegii de generație”. Cristiana Nicolae îşi lansa (atunci, în februarie 1974) cel mai valoros film al său, un „film de autor”, *Întoarcerea lui Magellan.* O poveste de dragoste imposibilă din anii celui de al doilea război mondial (ca aceea din *Duminică la ora 6*), scrisă de regizoare după o idee de Radu Cosaşu. Subiectul propriu-zis (chiar dacă titlul filmului sugerează o călătorie din perioada marilor descoperiri geografice) este tributar timpului – în film este vorba despre un „love story” între un tânăr ilegalist şi o fată întâlnită întâmplător pe stradă –, dar filmul nu prin „miezul” său politic rămâne, ci prin însuşirile sale *cinematografice,* datorate – în mare măsură – şi operatorului Dinu Tănase (care avea la activ, pe vremea aceea, două filme – *Prea mic pentru un război atât de mare* de Radu Gabrea, *Frații* de Mircea Moldovan şi Gică Gheorghe – şi un serial TV, *Urmărirea,* al aceluiaşi Radu Gabrea). Contribuiau la debutul promițător al Cristianei Nicolae şi compozitorul Adrian Enescu (era şi perioada debutului său, doar cu câteva luni înainte semnase muzica pentru *Şapte zile* de Mircea Veroiu), scenograful Marcel Bogos, autoarea costumelor Nelly Grigoriu-Merola şi principalii interpreți, Vladimir Găitan, Mihaela Marinescu, Cornelia Gheorghiu, George Motoi, Radu Beligan. Regizoarea va mai realiza, în deceniul al optulea, *Râul care urcă muntele* (decembrie 1977), o poveste scrisă de regizoare în colaborare cu Ladislau Tarco şi Gheorghe Bejancu – experiența războiului trăită de un soldat adolescent pe frontul de vest al celei de a doua conflagrații mondiale –, printre interpreți numărându-se Gheorghe Cozorici, Valeria Seciu, Gheorghe Mezenrath, Catrinel Dumitrescu, Emanoil Petruț, dar filmul confirma doar parțial debutul, ca şi *Cumpăna,* o tentativă neizbutită, ieşită pe ecrane în februarie 1980. Cât despre *Dincolo de nisipuri* de Radu Gabrea (cea de a treia premieră din februarie 1974), regizorul – care intrase în cinematograf cu *Prea mic pentru un război atât de mare* încă din 1970 – îşi propunea, prin acest film, ecranizarea unui roman de succes în epocă, „Îngerul a strigat” de Fănuş Neagu: povestea unei colectivități stranii, de dezmoşteniți ai soartei, oameni sărmani din ținuturile Brăilei migrați spre Dobrogea, cărora sărăcia şi nevoile le alterează viața, sentimentele şi cugetul, împingându-i la periferia societății şi îndreptându-i spre gesturi extreme. Este un pitoresc aparent în *Dincolo de nisipuri*: tipurile groteşti ale peisajului uman ascund drame, şi, „dincolo de măşti” – ca să preiau sintagma destul de facilă a titlului, plasată între „dincolo de barieră” şi „dincolo de pod” –,

citim poveşti tulburătoare de viaţă, cum este aceea a protagonistului, al cărui destin a fost marcat de patima unei iluzorii răzbunări. Din nou – anul 1974 a fost un an „al lui”, la scurte intervale au fost prezentate filme ca *Întoarcerea lui Magellan, Dincolo de nisipuri* şi *Ilustrate cu flori de câmp* –, (încă) operatorul Dinu Tănase a „pictat”, cu tonuri irizate, o lume de vrajă, de mister, un spaţiu straniu, al începutului sau sfârşitului de lume. Dincolo de nisipurile dunărene – dincolo de pod, dincolo de barieră, dincolo de măşti –, o galerie tipologică variată, particularizată de actori ca George Constantin, Mircea Albulescu, Emil Botta, Gina Patrichi, Violeta Andrei, Vasile Niţulescu, Gheorghe Dinică, Ernest Maftei, Constantin Rauţchi, Ştefan Mihăilescu-Brăila...

În februarie 1975, după câţiva ani de experienţă documentaristică, ajunea la lung metrajul de ficţiune regizorul Constantin Vaeni, printr-un film de asemenea promiţător ca scriitură cinematografică, *Zidul.* Scris de Dumitru Carabăţ şi Costache Ciubotaru, filmat de Iosif Demian (garanţii serioase pentru un debut regizoral!), filmul îşi propunea să descifreze semnificaţiile unui gest-limită: izolat de lume, zidit – practic – într-o încăpere fără legătură cu lumea exterioară, un tânăr (Gabriel Oseciuc) a tipărit, singur, luni şi luni de zile – mai bine de un an – „România liberă” ilegală. Sigur, prin tema sa, filmul şi-a pierdut o parte însemnată din „valoarea de întrebuinţare”, intrând în „zona de umbră” a unor filme precum *Duminică la ora 6, Întoarcerea lui Magellan* sau *Ediţie specială*, dar rămânând, din perspectivă cinematografică, în „zona de lumină” a aceloraşi filme, semnate de Lucian Pintilie, Cristiana Nicolae, Mircea Deneliuc, ca să ne rezumăm la acest „set” de exemple. S-a fabulat mult pe „lupta comunistului cu sine”, pe „forţa morală” şi eroismul clasei muncitoare în condiţiile vitrege ale ilegalităţii. Dincolo, însă, de elementele conjuncturale ale intrigii, se petrece, în filmul lui Constantin Vaeni, un adevărat ritual al claustrării, cu consecinţe – psihice, moral-volitive, fizice – dintre cele mai diverse. Pe de altă parte, „evadările” eroului, în amintire, în vis, în coşmar, în realităţile anilor de război (un tablou de epocă cu semnificative detalii de atmosferă surprinse de operatorul Iosif Demian, nici el, încă, regizor la ora aceea) proiectează o tragedie individuală în contextul unei epoci tragice. Rămân – dintr-un subiect sacrificat – şi sugestiile unei poveşti de dragoste (cu Cornelia Pavlovici ca protagonistă), rămân portretele desenate de Gheorghe Dinică şi Victor Rebengiuc, rămâne partitura muzicală cu inflexiuni dramatice a compozitoarei Cornelia Tăutu, pentru prima oară pe un generic de film. În filmografia regizorului Constantin Vaeni a urmat *Buzduganul cu trei peceţi* (două serii prezente pe ecrane în septembrie 1977): nu neapărat o „replică”, mai curând un film-complementar, o întregire – din perspective distincte – a filmului *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu, a cărui premieră avusese loc cu şase ani înainte. Scenariul lui Eugen Mandric – cea mai ambiţioasă încercare scenaristică a acestuia – este „complementar” atât prin includerea unor demersuri diplomatice ale domnitorului, cât şi prin evidenţierea calităţilor de gânditor politic ale personajului istoric care „şi-a depăşit epoca”. Având această bază, filmul lui Constantin Vaeni *Buzduganul cu trei peceţi* a fost considerat, pe bună dreptate, un *film de idei,* formula presupunând, implicit, nişte... riscuri asumate (mai ales în prima serie, structurată ca o prelungă conversaţie). Secondat de acelaşi artist al imaginii, Iosif Demian – care a

conferit cadrelor cinematografice valoare de frescă, de pictură murală –, alături de compozitoarea Cornelia Tăutu şi de scenograful Nicolae Drăgan, regizorul Constantin Vaeni l-a „văzut” pe Victor Rebengiuc în rolul domnitorului Mihai Viteazul – şi propunerea s-a dovedit viabilă –, printre interpreţi fiind şi Toma Caragiu, Vasile Niţulescu, Ştefan Sileanu, Olga Bucătaru, Cornel Coman, Ovidiu Iuliu Moldovan, George Motoi, Ferenc Fábian, Ştefan Velniciuc, Ferencz Bencze. După *Buzduganul cu trei peceţi,* regizorul Constantin Vaeni a revenit pe ecrane (în mai 1979) cu *Vacanţă tragică,* tot un film istoric – a cărui acţiune se petrece într-un ostrov din apropierea Fălticenilor înspre sfârşitul secolului trecut –, de data aceasta scenariul (scris de Constantin Mitru) având o sursă literară, „Nada florilor” şi alte povestiri sadoveniene. Conflicte cu finaluri tragice între socialişti şi poliţie, stindardul „dreptăţii sociale”, personaje care aduc vorba despre „Contemporanul” şi Iosif Nădejde, despre Marx şi Engels; conjunctural şi perisabil în primul rând prin subiect, *Vacanţă tragică* – filmat de operatorul Anghel Deca, pentru prima oară singur la „timona” unei imagini de lungmetraj – a conţinut, totuşi, câteva propuneri interpretative de luat aminte: criticul de artă plastică Radu Ionescu, apoi actori de diferite generaţii ca Mircea Diaconu, Anda Onesa, Mircea Albulescu, Remus Mărgineanu, Florin Zamfirescu, Octavian Cotescu, Mihai Mereuţă, Mitică Popescu. Perisabil s-a dovedit şi următorul film al lui Constantin Vaeni, *Ancheta,* în care actori valoroşi – Mircea Albulescu, Remus Mărgineanu, George Motoi, Silvia Popovici, Ion Caramitru, Gheorghe Cozorici –, cu alte cuvinte o distribuţie „de zile mari”, filmată de un operator atent (Ion Anton), s-a rătăcit printre lozincile şi tezele demagogice ale unui scenarist de ocazie (Florin N. Năstase), de data aceasta pe un subiect „de actualitate”, cu iz de „dezbatere”.

Debutul ca autor singular al regizorului Andrei Cătălin Băleanu – din „generaţia inundaţiei” – cu filmul *Muntele ascuns* (martie 1975), pe un scenariu de Mihai Creangă şi cu Nicolae Mărgineanu ca operator, însemna o promisiune. „Şantierul” continua să fie un spaţiu predilect al scenariştilor (dar şi al vieţii de fiecare zi!), în acest mediu îşi depăşea complexele şi se maturiza „la vedere” un alt tânăr – din speţa lui Vive –, de data aceasta junele fiind interpretat de un debutant numit Horaţiu Mălăele (care, de la intrarea în film, şi-a etalat originalitatea), „cadrul” modificărilor sale etice şi spirituale fiind o adevărată familie, atât în sens figurat (şantierul, desigur), cât şi în sens propriu (familia unui şef de şantier). Redus la aceste câteva elemente, firește, subiectul poate părea simplist – şi, pe alocuri, este –, dar tocmai aici stă meritul cineastului debutant: pe o structură narativă simplificată a însăilat personaje veridice – jucate, printre alţii, de George Constantin, Dana Comnea, Octavian Cotescu, Albert Kitzl, Victoria Mierlescu, Tamara Creţulescu, Viorel Branea, Ion Anghel, Constantin Rauţchi, Ştefan Tapalagă, Maria Ploae şi fraţii Petreuş –, stabilind relaţii viabile între pionii tramei. Un compozitor fără „recidive” (Mihai Berindei), scenograful Nicolae Edulescu, autoarea costumelor Adriana Păun au susţinut debutul tânărului regizor, care avea 28 de ani la data premierei. Andrei Cătălin Băleanu revenea relativ repede pe ecrane, cu un al doilea film de actualitate – scris, de data aceasta de Constantin Stoiciu –, filmat de Florin Paraschiv şi Valentin Popescu: *E atât de aproape fericirea* (martie 1978). Cu Albert Kitzl –

de data aceasta în rol principal – şi cu Diana Lupescu, Constantin Diplan, Margareta Pogonat, Petre Gheorghiu, Al. Georgescu, Dana Dogaru, Gheorghe Visu, Rodica Negrea, Victoria Mierlescu, regizorul descindea, de data aceasta, în mediul studenţesc, acţiunea urmărind, în principal, două personaje, Paul şi Cristina (care preiau – în relaţia lor – duşmăniile familiale de tip... Romeo şi Julieta). Originalitatea subiectului, în general, a cam lăsat de dorit, ca şi titlul peliculei, de altfel: cu câţiva ani înainte s-a vorbit „despre o anume fericire", în acelaşi an s-a discutat despre „gustul şi culoarea fericirii" etc., era cam multă fericire pe cap de locuitor. Cu toate acestea, regizorul şi-a păstrat prospeţimea privirii, filmul său – iarăşi cu colaboratori fără lungi „contracte" cu cinematografia: autoarea costumelor Gabriela Lăzărescu sau compozitorul Radu Goldiş – depăşind, în ansamblu, vicisitudinile „schemei". Din păcate, Andrei Cătălin Băleanu (care, între cele două lungmetraje, lucrase şi la incitantul film de televiziune *Sub pecetea tainei,* promiţând încă o dată, în tentativa ambiţioasă a reconstituirii unui univers matein) se lăsa de film la 31 de ani, câţi avea în 1978...Şi nu s-a re-apucat nici astăzi...

În decembrie 1975 – hotărât lucru: anul acesta de la mijlocul deceniului al optulea a fost unul dintre cei mai faşti ai cinematografiei naţionale! – îşi începea „cursa", o carieră de excepţie în filmul românesc, regizorul Mircea Daneliuc. Primul său film, pe un scenariu de Timotei Ursu (după o idee de Petru Vintilă), s-a numit *Cursa* şi a fost o intrare în cinematograf, îmi place s-o spun şi s-o repet, evenimenţială. „Mă interesează – mărturisea regizorul în anii primelor sale filme – un cinematograf mai social" în care să fie propulsată în prim-plan „relaţia individului cu mediul, cu societatea, cu el însuşi, cu perechea". Un astfel de film este *Cursa.* Regizorul a găsit în scenariul lui Timotei Ursu ceea ce şi-a dorit (pe urmă avea să-şi scrie singur, în acest spirit, unele dintre naraţiunile filmelor sale). *Cursa* este o poveste simplă şi adevărată despre trei oameni – doi bărbaţi şi o femeie – la drum. Atât. Dar în acest atât de puţin „atât" încap atât de multe! Acţiunea filmului se desfăşoară pe şoselele ţării: doi şoferi – unul experimentat şi trecut prin multe, altul învăţăcel – transportă un utilaj greu, într-un drum lung (de vreo 600 de kilometri), de la uzina producătoare la o mină aflată undeva în nord-vestul ţării; lor li se alătură o tânără tovarăşă de drum, cu „probleme personale". Sigur, o pondere oarecare în tramă are şi transportul propriu-zis, cu toate incidentele survenite pe parcurs (inclusiv un moment-limită, introdus, desigur, pentru a rupe monotonia drumului, pentru a crea clipe de suspans şi – de ce nu? – pentru că viaţa însăşi presupune, când te aştepţi mai puţin, momente-limită). *Cursa* este, însă, altceva: un film – aşa cum îl prevedea regizorul – despre relaţia individului cu mediul, cu societatea, cu el însuşi, cu perechea. Mai ales despre relaţia individului cu *el însuşi,* cu *perechea.* Şoferul Savu (unul dintre cele mai împlinite, complexe şi convingătoare personaje create pe ecran de Mircea Albulescu) este un tip ursuz şi dur, închis în el, cu răni sufleteşti încă necicatrizate, un tip greoi, mătăhălos, ciufut, neîncrezător în oameni, cu reacţii violente – după cum o dovedeşte în confruntarea cu derbedeii de la motel şi cu „logodnicul de profesie" –, cu ieşiri necontrolate, un tip „dintr-o bucată", pe care viaţa l-a înrăit, l-a călit, l-a asprit şi l-a trădat. „Miracolul" filmului – pentru că, în ultimă instanţă, *Cursa* este un film-miracol – tocmai acesta este: porneşte la drum cu nişte oameni şi ajunge la destinaţie cu *alţii* („cursa" dobândind, în

aceste condiții, şi o funcție simbolică în conflict). La capătul drumului, personajul e altul, se dovedeşte un camarad desăvârşit, un om sensibil, apropiat de semeni, în stare să le înțeleagă dramele şi ezitările, să le citească gândurile, un om de mare frumusețe morală, a cărui tristețe – camuflată cu grijă – nu-i poate disimula aspirația spre puritate, credința în adevăr. „Cursa" acestei metamorfoze sufleteşti se petrece aproape pe nesimțite, nu ține de experiențe tranşante de viață, sau, dacă vreți, micile întâmplări ale cotidianului (survenite în relația individului „cu el însuşi" şi cu „perechea") dobândesc semnificația unor experiențe tranşante de viață. Intrarea în cinematograf a actriței Tora Vasilescu a fost, la rândul ei, evenimențială: personajul „tovarăşei de drum" este cuceritor prin sinceritate şi firesc, spontan şi dezinvolt, ascunzând – la rându-i – o poveste de viață amară, o enigmă sufletească (pe care nici finalul, un „final deschis", nu-şi propune s-o dezlege până la capăt). „Secondantul" lui Savu, Constantin Diplan este un partener ideal în „tripleta la drum", înțelegându-şi bine rolul său în poveste, funcția de „moderator" al unor conflicte interioare şi exterioare. Mircea Daneliuc şi-a alcătuit, pentru filmul de debut, o echipă de excelenți profesionişti, în frunte cu operatorul Florin Mihăilescu, care animă peisajele, prim-planurile, amintirile lui Savu cu intense culori sufleteşti, voalul de mireasă agățat de o creangă, „vocea" dezarticulată a unui clarinet devenind simboluri ale unor înăbuşite dureri sufleteşti. Printre colaboratorii regizorului s-au numărat compozitorul Lucian Mețianu, scenograful Dumitru Georgescu, monteurii Dan Naum şi Yolanda Mântulescu. Mai joacă în *Cursa* Olga Bucătaru, Paul Lavric, Angela Costache, Teofil Căliman, Constanța Comănoiu, Mircea Daneliuc însuşi. Regizorul a revenit pe platouri cu *Ediție specială* (martie 1978). Acțiunea filmului se petrece în Bucureştiul anului 1939; o lume amenințată de spectrul războiului, un context social-politic agitat, populat de personaje felurite, angrenate într-o disperată cursă a supraviețuirii, politicieni şi ziarişti, fascişti şi legionari, comunişti şi reprezentanți ai forțelor publice, oameni simpli care înfruntă cu greu vicisitudinile vieții. Devenit co-scenarist – alături de Beno Meirovici –, Mircea Daneliuc încearcă să-şi apropie povestea propriu-zisă (deşi personajul principal al *Ediției speciale* – un reporter de fapte senzaționale – va fi ajutat să înțeleagă realitățile politice şi sociale de către un comunist), dar se arată preocupat în mod special de ritmurile narațiunii, de dinamica faptică. Din punct de vedere cinematografic, astfel, filmul este „de durată", chiar dacă respirația unora dintre întâmplările sale e „scurtă". Bucureştiul de epocă se regăseşte, viu, în film – mahalaua cu dramele ei, animația străzilor populate cu maşini de tip '39, un garden-party al „lumii bune", protestele străzii împotriva regalității, petrecerea nocturnă din parc etc. –, imaginile operatorului Florin Mihăilescu fixează pe ecran o lume a contrastelor, a furiei existențiale, scenografii Filip Dumitriu şi Florin Gabrea, ca şi compozitorul Lucian Mețianu contribuind în mare măsură la acest „test de atmosferă". Ştefan Iordache creează un personaj memorabil, este un „paparazzo *avant la lettre*", hotărât să afle adevărul într-o epocă ostilă – ca atâtea altele – adevărului. Partenera sa, Ioana Crăciunescu, excela, la rându-i, într-un rol de debut, etalându-şi o candoare cuceritoare. Cu roluri bine marcate în film sunt şi Mircea Albulescu, Paul Lavric, Zaharia Volbea (un chestor de poliție antologic) şi Mircea Daneliuc însuşi. Cu *Proba de microfon*

(aprilie 1980), Mircea Daneliuc revine pe teritorii de actualitate, o re-distribuie în rol principal pe Tora Vasilescu, îşi verifică în practică un nou tip de cinema, cu „priză în direct", ba mai mult, dă cinematografului ce e al cinematografului: scriindu-şi singur scenariul – ne aflăm, aşadar, în faţa primului său „film de autor" –, Mircea Daneliuc îşi rezervă rolul unui operator de film TV, el însoţind (cât timp nu este convocat pentru satisfacerea stagiului militar), pe reporterul TV, interpretat de Gina Patrichi, în felurite anchete sociale. Cu prilejul unei astfel de anchete, cunoaşte o „fată fermecătoare", Ana, un tip special de tânără, care ia viaţa în uşor şi are păreri „discutabile" (ca să nu le spunem altfel) despre cinste, muncă, dragoste şi existenţă. Relaţia celor doi – o poveste cu final „ca-n viaţă", nu „ca-n filme" – constituie principala materie narativă. Cum s-a remarcat şi în cronicile de la premieră, filmul pune mare preţ pe ciné-verité, numai că astfel de secvenţe cu priză în direct (realizate în gară, în tren, pe stradă, la miliţie, pe plajă, la uşa unui apartament etc.) sunt interferate, permanent, cu secvenţe jucate de actori profesionişti. Sunetele străzii, astfel, devin o „probă de microfon" pentru filmul propriu-zis, iar filmul propriu-zis o „probă de microfon" în confruntarea cu viaţa. Aici stă iscusinţa şi originalitatea regizorului care – de data aceasta, cu operatorul Ion Marinescu, cu inginerul de sunet Silviu Camil (care are un rol esenţial în „proba de microfon" a *prizei în direct),* cu scenograful Daniela Codarcea – prinde „pulsul realităţii" în feluritele ambianţe ale cotidianului. În afara personajelor de prim-plan – interpretate, cum spuneam, convingător de Tora Vasilescu, Mircea Daneliuc şi Gina Patrichi –, alţi câţiva interpreţi au cel puţin câte o secvenţă „mare", George Negoescu (un bătrânel tragi-grotesc), Maria Junghietu (un memorabil personaj „întâmplător", într-o cofetărie), Geta Grapă (într-una din mult prea rarele sale apariţii pe ecran ale acestei încântătoare actriţe), Vasile Ichim, Adrian Mazarache, Constantin Chelba, Victor Hilerim. În acelaşi an 1980 (în decembrie), Mircea Daneliuc a ieşit pe ecrane cu o ecranizare, *Vânătoarea de vulpi*, pe care a scenarizat-o împreună cu prozatorul Dinu Săraru (autorul romanului inspirator, „Nişte ţărani"). Operatorul Călin Ghibu – noul colaborator al regizorului – aduce cu sine rafinamentul şi „calmul" dovedite în filmele colaborării sale de până atunci cu Mircea Veroiu (*Dincolo de pod, Hyperion, Între oglinzi paralele),* o stare imagistică menită să evidenţieze, prin contrast, dramatismul situaţiilor evocate în romanul ecranizat. Scriitorul – după cum mărturisea cu un prilej – a scris romanul „Nişte ţărani" dintr-o nevoie polemică: „Mă duceau la exasperare imaginile din literatură în care ni se descria un ţăran continuu fericit şi care nu mai ştia ce să facă de bucurie că a venit, în sfârşit, revoluţia socialistă să-l invite la colectivizare ca la o serbare". Din aceleaşi motive s-a aplecat regizorul asupra romanului. Filmul scoate în prim-plan cele două personaje pe care este structurat romanul: foştii tovarăşi de arme, Năiţă Lucean şi Pătru cel scurt. Prin ei, romanul şi filmul (în ciuda unor rezolvări conjuncturale) scot în evidenţă drama colectivizării, durerea trăită de „nişte ţărani" – ca Năiţă Lucean, ca Pătru cel scurt, ca toţi consătenii lor – la despărţirea de pământ. Modul în care regizorul a decupat naraţiunea cinematografică pune şi mai tare în evidenţă tragismul întâmplărilor din anii colectivizării. Mircea Daneliuc „rupe" cursivitatea naraţiunii, pulverizează cronologia faptică: începe cu sfârşitul – înmormântarea lui Pătru cel scurt – şi derulează întâmplările anterioare din

perspectiva afectivă a celui care le rememorează, Năiță Lucean, învestit, în film, cu personalitatea artistică a lui Mitică Popescu. Actorul „citeşte" psihologia şi filosofia personajului său, o filosofie a îndoielii dar şi a unei înțelepciuni ancestrale, cu perspicacitate, cu o fină detectare a ascunzişurilor sufleteşti. Alături de el, Valeria Seciu (soția lui Năiță), Mircea Diaconu, Gheorghe Cozorici, Costache Sava, Zaharia Volbea, Aristide Teică, Sofia Vicoveanca, Andrei Codarcea au apariții remarcate în cronicile de la premieră, aproape unanime – chiar dacă filmul a avut o carieră publică destul de scurtă – în a considera filmul un „fapt de artă". Mircea Daneliuc era pregătit pentru „marea lovitură": peste numai patru-cinci luni el va aduce pe ecrane *Croaziera...*

Cu antecedente teatrale şi la televiziune – unde s-a numărat, încă din anul 1974, printre principalii realizatori ai serialului *Un august în flăcări,* alături de Dan Pița –, Alexandru Tatos (1937-1990) a prezentat pe marile ecrane primul său lungmetraj, *Mere roşii,* în aprilie 1976. Critica s-a arătat încrezătoare în capacitățile noului venit, care – pornind de la acest scenariu de Ion Băieşu (cu atributele unui reportaj de teren, centrat pe relația dintre un tânăr chirurg şi directorul adjunct al unui spital, medic şi el, dar... mai mult „şef) – a realizat, în *Mere roşii,* portretul moral fermecător şi credibil al unui „pozitiv" care-şi înțelege meseria ca pe o pasiune devoratoare. Pe de o parte este vorba în film despre dăruire, talent, entuziasm, „flacără", altruism. Pe de alta, despre oportunism, egoism, invidie, laşitate, suspiciune. Printre „pozitivii" confecționați ai filmelor româneşti, medicul din *Mere roşii* este o excepție. O caracterizare exactă a filmului şi a personajului face Mircea Alexandrescu în revista „Cinema" (nr. 4/1976): „Un personaj care a avut şansa să fie interpretat de unul dintre cei mai înzestrați actori ai noştri la ora actuală, Mircea Diaconu, captează şi transmite interesul, verva, farmecul. Tonul povestirii este preluat de regizorul Alexandru Tatos ca un excelent ghid într-o incursiune în lumea faptului divers care a generat povestirea cinematografică. Cadrul filmului lui Tatos este invadat de viața reală, dar ea nu se înghesuie haotic pe peliculă căci amănuntele, până la cele mai mici, capătă o funcție dramatică, devin parte – subiect şi predicat, atribut sau complement – în propoziția-imagine; narațiunea devine fluidă, surprinzătoare, scăpată parcă de incantările frazeologiei «cinematografice», cuvântul intervine într-adevăr acolo unde încheie o buclă a întâmplărilor şi deschide o alta. Căci în aceeaşi măsură în care cadrul este scos de sub imperiul confecției cinematografice şi adus sub acela al autenticității, al realității, de-a lungul filmului dialogul este scos de sub pecetea confecției scenaristice spre a se adapta la ambiția veridicului. Există în *Mere roşii* o permanentă grijă (surprinzătoare maturitate la un debutant în regie) de a păstra expresivitatea aceasta adevărată în prim-plan, cât şi în fundal, de a nu decupa momente, aparté-uri şi mizanscene, ci de a lăsa tot timpul sentimentul că aparatul de filmat *vede* tot, urmăreşte şi înregistrează – fapte, oameni, amănunte, gesturi – şi, ceea ce n-ar face un reporter, ci numai un poet al imaginii cum este Florin Mihăilescu, le înscrie într-o atmosferă, expresie a unei vibrații a artistului în fața vieții reale în care-şi descoperă arta de povestitor în imagini". Doar câteva precizări, încă, la acest debut: pe lângă Mircea Diaconu (într-adevăr superb, dezinvolt şi încântător în rolul doctorului), mai apar în film Angela Stoenescu (o asistentă de spital pe care

tânărul doctor o iubeşte în timp ce ea îl „respectă”), Ion Cojar (o „glorie” medicală care ține şedințe şi trage sfori), Carmen Galin (o profesoară de psihologie înrudită, ca specie, cu tânărul doctor), Ernest Maftei (un bătrânel guraliv în camera de gardă), Emilia Dobrin, Florin Zamfirescu, Mitică Popescu, Vasile Cosma, Constantin Petrescu, G.M. Nuțescu şi Melania Ursu. Despre *Mere roşii* – filmul la care au mai contribuit compozitorul Cornel Țăranu, scenograful Vitorio Holtier, autoarea costumelor Gabriela Lăzărescu, inginerul de sunet Horea Murgu (monteuri fiind viitorii colaboratori ai regizorului Mircea Daneliuc, Yolanda Mântulescu şi Dan Naum) – s-a spus, în epocă, pe bună dreptate, că „a contribuit la maturizarea filmului nostru de actualitate”. În filmografia regizorului Alexandru Tatos a urmat (în aprilie 1978) filmul *Rătăcire,* povestea dezrădăcinării, a înstrăinării de țară a unei tinere (Ioana Pavelescu, la aproape zece ani după ce a încercat „pantoful Cenuşăresei”). Regizorul îşi continuă colaborarea cu scriitorul Ion Băieşu – elaborând împreună scenariul –, cu operatorul Florin Mihăilescu, recurge la serviciile compozitorului Temistocle Popa şi include în distribuție, pe lângă Gina Patrichi, Emilia Dobrin, Silvia Popovici, Ion Besoiu, Marga Segal, actori germani, pe Klaus Gehrke şi Regina Heintze. Povestea este relatată cu sinceritate, are şi o „morală”, dar filmului îi lipseşte amplitudinea filosofică. În aprilie 1980, regizorul a revenit pe ecrane cu filmul *Duios Anastasia trecea, o* ecranizare a nuvelei cu titlu omonim de D.R. Popescu. Acțiunea se petrece într-un sat dunărean, în anii de la începutul celui de al doilea război mondial: tânăra învățătoare Anastasia îşi riscă viața, în anii ocupației naziste, pornind să-l îngroape creştineşte pe partizanul sârb, expus de nemți în piața satului, pentru a servi de pildă celor care se ridică împotriva armatei germane. Filmul, cu accente tragice – tânăra învățătoare va fi lichidată de consăteni, care acționează sub impulsul terorii şi fricii de moarte –, este, totodată, un portret de epocă; lumea bezmetică a laşilor şi profitorilor din anii războiului este înfățişată în culori „tari”, într-un tablou grotesc, care scoate în evidență, prin contrast, gestul eroinei, pregătită să înfrunte moartea pentru a împlini datina şi datoria omenească în fața morții, cu moartea pre moarte călcând. „Cine nu dă doi bani pe moarte nu dă nici un ban pe viață” spune Anastasia, şi personajul său dobândeşte statură simbolică, ecouri de personaj antic. Pentru rolul ei a fost aleasă Anda Onesa, care, spre deosebire de eroina prozei inspiratoare (o femeie puternică, din familia spirituală a Vitoriei Lipan), creează un personaj fragil, aparent neajutorat, dar cu o linişte interioară şi o puritate care conferă semnificații particulare gestului ei civic. Amza Pellea este un primar care nu-şi dezvăluie decât în final adevărata față. În distribuție mai figurează Tarr László, Biro Levente, Cătălin Ciornei, iar în echipa de filmare, scenograful Andrei Both şi compozitorul Lucian Mețianu. Până la sfârşitul anului 1980, Alexandru Tatos a mai lansat un film, *Casa dintre câmpuri* (operator: Nicu Stan), de data aceasta un film de televiziune, scris de Corneliu Leu, desfăşurat în mediu rural, cu Mircea Daneliuc în rolul unui inginer agronom, personaj la modă în respectiva perioadă, alături de Amza Pellea, Tora Vasilescu, Mircea Diaconu, Corado Negreanu, Dorel Vişan, Mihai Pălădescu. Filmul, prezentat pe micile ecrane încă din 1979, a ajuns pe marile ecrane în 13 octombrie 1980.

Dinu Tănase, după o experiență regizorală la televiziune în 1975 (*Concert din muzică de Bach,* o ecranizare a romanului cu titlu omonim de Hortensia Papadat-Bengescu, un exercițiu de stil incitant şi convingător), a debutat pe marile ecrane cu o ecranizare, *Trei zile şi trei nopți* (decembrie 1976), după romanul lui Alexandru Ivasiuc „Apa", o carte cu forță de document politic despre trei zile şi trei nopți din viața unui oraş ardelenesc de graniță, într-un timp de răscruce, anul 1946. „Cinematografizându-şi" – împreună cu Roxana Pană – acest, poate, cel mai cinematografic roman al său (deşi n-ar fi exclus ca altădată, altcineva, să facă demonstrația că romanele de introspecție psihologică sunt mai aproape, structural, de cinema decât acest „roman de acțiune") scriitorul Alexandru Ivasiuc şi-a împlinit o îndatorire moral-politică față de istoria trăită a primilor ani de după august '44, aşa cum au făcut-o şi autorii altor filme, de la *Străinul, Setea, Când primăvara e fierbinte,* până la *Facerea lumii* şi *Asediul. Trei zile şi trei nopți* reuşeşte cel mai bine în tentativa reconstituirilor de atmosferă, imaginea filmului – semnată de Dinu Tănase şi Doru Mitran –, cu sugestiile ei crepusculare, ca şi scenografia (arhitect Aureliu Ionescu) contribuind, în mare măsură, la desenul acestui „tablou de epocă". Interpreții, la rândul lor, susțin demersul caracterologic: Petre Gheorghiu şi Amza Pellea sunt doi exponenți ai „noii ordini" (un activist local şi un reprezentant de la centru), George Constantin portretizează în culori tari o fantomă a trecutului (Piticu, un contratimp al istoriei), alți actori impun siluete care rămân – Gheorghe Dinică, Constantin Codrescu, Fory Etterle, Maria Cupcea, Gabriel Oseciuc, Ovidiu Iuliu Moldovan –, chiar dacă unele personaje rămân eliptice, cu tot efortul unor actori ca Irina Petrescu, Ion Caramitru, Kovács György. Tot o ecranizare a fost şi cel de al doilea film al lui Dinu Tănase, *Doctorul Poenaru,* un roman de Paul Georgescu (scenarizat de regizor), prezentat pe ecrane în mai 1978. Doi mari actori, Victor Rebengiuc (Doctorul Poenaru) şi Ştefan Iordache (politicianul Pascal) susțin polii conflictului, cele două destine în jurul cărora se structurează întreg eşafodajul epic. Este epoca dintre cele două războaie, personajele „văd idei" – ca eroii lui Camil Petrescu –, în jurul celor două personaje gravitează o problematică socială, politică, morală densă, aspecte de viață din toate mediile sociale sunt integrate în discursul narativ (şi, probabil, tocmai de aceea, filmul pare uneori dezlânat, urmăreşte prea multe fire epice, pierzându-le pe parcurs). Mai joacă în film Elena Dacian, Vasile Nițulescu, Gheorghe Dinică, Dionisie Vitcu, Carmen Maria Strujac, Victor Ştrengaru, Mitică Popescu, Adrian Georgescu; din echipa de realizatori au mai făcut parte compozitorul Adrian Enescu şi operatorul Mihai Popescu. Următorul film al regizorului a fost *Mijlocaş la deschidere* (martie 1980), un scenariu de Mihai Istrătescu prin care Dinu Tănase pătrunde în zona filmului de actualitate, într-un context mai mult decât onorabil, în acelaşi an fiind prezentate în premieră filme precum *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc sau *O lacrimă de fată* de Iosif Demian. În *Mijlocaş la deschidere,* Ştefan Maitec este un strungar (în timpul liber... mijlocaş la deschidere în echipa de rugby), aflat în conflict de dragoste, de muncă şi de... conştiință; multe nume noi în distribuție: Mircea Crețu, Sorina Stănculescu, Dana Şiclovan, Gabriela Chiper, alături de Zaharia Volbea, Dionisie Vitcu, Romeo Mogoş. Dinu Tănase şi-a înnoit echipa, lucrând cu operatorul Vivi Drăgan

Vasile şi cu compozitorul Marius Popp, realizând împreună – în ciuda unui subiect, totuşi, minor – o incursiune realistă în cotidian.

După ce a realizat – în colaborare – filmul TV *Sub pecetea tainei,* Stere Gulea, teatrolog-filmolog, cu antecedente scenaristice, a realizat un prim film pentru marile ecrane, un film „de suflet", *Iarba verde de acasă* (decembrie 1977). În era plecărilor – de oriunde către oriunde, dar mai ales de la sat la oraş –, regizorul Stere Gulea, pornind de la un scenariu al scriitorului Sorin Titel (el, în primul rând, autorul unei „poveşti de suflet"), a făcut filmul unei *întoarceri.* Personajul central, Ştefan Serafim, un absolvent al facultăţii de matematică, deşi are posibilitatea să rămână cadru universitar, preferă să se întoarcă în satul natal, ca dascăl. Acestea sunt premisele tramei (există şi nişte motive ale hotărârii eroului, compromisul moral pe care şeful de catedră i-l cere, relaţia convenţională cu fiica profesorului etc.), dar mobilul real al întoarcerii este prins în însuşi titlul filmului: „iarba verde de acasă", legătura cu pământul, cu amintirile din copilărie, cu rădăcinile. Personajul dobândeşte astfel sensuri simbolice. Simbolic este şi personajul bătrânului Serafim, aflat la ora asfinţitului, dar păstrându-şi înţelepciunea ţărănească, judecata sănătoasă, curăţenia sufletească. Trecerea coasei – ca semn al tradiţiei – de la bătrânul obosit de drumurile vieţii, către tânărul întors acasă, este una dintre cele mai frumoase secvenţe ale acestui film calm şi liniştit, ca o şoaptă, filmat cu discreţie de operatorul (debutant şi el) Valentin Ducaru. Cei doi protagonişti ai povestirii sunt Florin Zamfirescu şi Vasile Niţulescu, amândoi cu un firesc de-a dreptul captivant câteodată; din distribuţie fac parte şi Mihai Pălădescu, Octavian Cotescu, Ion Caramitru, Rodica Mandache, Ovidiu Schumacher. În februarie 1978 debuta ca regizor Iosif Demian, după o activitate de câţiva ani ca operator, de la filmul lui Şerban Creangă *Aşteptarea,* pe care l-a filmat împreună cu Dragomir Vâlcov în 1970. Primul film al regizorului Iosif Demian (realizat în colaborare cu Andrei Blaier) a fost *Urgia,* prezentat pe ecrane în februarie 1978. Este de remarcat faptul că experimentatul regizor Andrei Blaier lua încă un debut regizoral sub aripa lui ocrotitoare. „Urgia" din titlu este războiul, cu traumele sale produse într-un sat din nordul Moldovei (istorisite de scenaristul de ocazie Fl. N. Năstase), dar filmul, al unui operator-regizor, este, în primul rând, un „film de operator": Iosif Demian, la rândul lui, l-a luat sub aripa sa ocrotitoare pe Gheorghe Voicu. Într-o distribuţie originală, Luiza Orosz îşi repetă performanţa din *Viforniţa,* de data aceasta alături de Gheorghe Cozorici, de câţiva actori de la Teatrul din Piatra Neamţ – Mihai Cafriţa, Ion Muscă, Gelu Birău –, unul de la Iaşi – Adrian Tuca –, „chipuri noi" pe ecran; din distribuţie au mai făcut parte Nicolae Praida, Dana Dogaru, Ica Matche, Costel Constantinescu, Jean Săndulescu, Dan Condurache, în timp ce regizorul a mai fost ajutat, la debut, de compozitorul Adrian Enescu, de vocea Sofiei Vicoveanca, de scenograful Ştefan Antonescu şi de autoarea costumelor Lidia Luludis. Adevărata intrare în cinematograf ca regizor, Iosif Demian o va face, însă, cu filmul *O lacrimă de fată,* pe un scenariu de Petre Sălcudeanu, în noiembrie 1980. La apariţia acestui film, într-o „cronică a imaginii" din revista „Cinema" (nr. 11/1980), Cristina Corciovescu scria: „Că Iosif Demian este un operator excelent, o ştiam încă de la *Nunta de piatră.* Că simte tentaţia regiei, nerenunţând la prima sa vocaţie, am aflat-o acum trei ani, o dată cu filmul *Urgia. O lacrimă de fată* este însă confirmarea

deplină a acestei duble chemări a cineastului, menit să facă parte din acea rară categorie a autorilor totali. Îmbinare fericită de tehnician şi artist, de executant şi creator, Iosif Demian face o strălucită demonstraţie a înţelegerii specificului imaginii cinematografice în toată complexitatea ei: ca reprezentare a unei realităţi concrete, ca vehicul al naraţiunii filmice şi ca limbaj". Un „fapt divers" constituie pretextul narativ al scenariului şi al filmului: într-un sat de pe malul Mureşului, Sălcioara, o echipă de anchetatori (în care un rol important, pe lângă maiorul de miliţie, savuros interpretat de Dorel Vişan, joacă şi... aparatul de filmat manevrat de Mihai Oroveanu) caută să limpezească împrejurările tulburi ale morţii unei tinere (tehnician în gospodăria colectivă). Există, aşadar, ca şi în proza lui Petre Sălcudeanu care a stat la baza scenariului (povestirea „Bunicul şi o lacrimă de fată"), un prim fir al naraţiunii, cu tentă poliţistă, anchetarea unei morţi suspecte; dar filmul vizează mai departe, nu doar mobilurile unei crime sunt scoase la iveală, ci un întreg lanţ de nereguli – unele comise „cu acte în regulă" – petrecute în respectiva colectivitate. *O lacrimă de fată* devine, astfel, un demers civic. Şi mai are un merit important filmul, un merit de care, desigur, Iosif Demian nu este străin: prin prezenţa în acţiune, nu numai ca martor ci şi ca participant, a aparatului de filmat (principalul acuzator al necinstei şi corupţiei), filmul aduce şi un omagiu, de suflet, de credinţă, cinematografului. Reţin în acest sens un punct de vedere exprimat de Dan Stoica („Cinema", nr. 12/1980): „De multe ori, privind filmul, am avut impresia unei radiografii din interior a cinematografului. În acest sens, aşez filmul, ca valoare şi mesaj, lângă *Noaptea americană* a lui Truffaut, desigur pe o formulă diferită, cu foarte multe valenţe originale". Regizorul Iosif Demian a recurs la colaborări „verificate" (interpreta Luiza Orosz, scenograful Ştefan Antonescu, autoarea costumelor Lidia Luludis), a colaborat – ca operator – cu Constantin Chelba, a recurs la serviciile compozitoarei Anca Dumitrescu şi a încredinţat roluri unor actori cu fizionomii insolite, George Negoescu (solicitat, în acelaşi an, şi de Mircea Daneliuc pentru *Proba de microfon),* Anton Aftenie, Constantin Rădulescu, Dragoş Pâslaru, George Bossun.

Spre sfârşitul anilor '70 au ajuns la filmul de lung metraj alţi câţiva colegi de generaţie. Regizoarea Felicia Cernăianu (1940-2011), documentaristă din 1971, realiza atunci *Gustul şi culoarea fericirii* – premiera avea loc în octombrie 1978, un film de actualitate axat pe un scenariu mai mult decât modest, de Gheorghe Manoliu, povestea schematică a unui inginer care, la locul lui de muncă, preluând câte ceva din stilul „mielului turbat" al lui Aurel Baranga, combate cu perseverenţă inerţia, arivismul, incompetenţa; interpretul – Mitică Popescu – încearcă să depăşească limitele rolului, la fel procedează şi alţi actori din distribuţie – Cornelia Gheorghiu, Vasile Cosma, Nae Gh. Mazilu, Dorel Vişan, Costel Constantinescu –, operatorul Ion Marinescu vine, la rându-i, în sprijinul regizoarei debutante, pentru care, însă, această primă experienţă pe teritoriile filmului de ficţiune a fost şi ultima. Tot în octombrie 1978 a debutat în film – venind din teatru – şi regizorul Alexa Visarion, cu un proiect artistic ambiţios, pornit de la nuvela lui I.L. Caragiale „În vreme de război". Filmul său, *Înainte de tăcere,* nu este, însă, o ecranizare propriu-zisă ci, pornind de la sursa literară amintită, este un „film de autor": Alexa Visarion, atras de substanţa dramatică densă a

nuvelei caragialiene, de permanenta alternare a realului cu irealul, de sugestiile onirice şi de investigaţiile în subconştient ale scrierii originare a dezvoltat trama originară – adăugând personaje, relaţii cu epoca, introspecţii –, convertind o poveste din lumea satului de la sfârşitul veacului trecut într-o pagină de cinematograf modern, ale cărei semnificaţii depăşesc cazul de avariţie şi de alienare al personajului central, Stavrache, vorbind despre alienarea unei lumi. Peisajul social joacă un rol determinant în filmul lui Alexa Visarion, încă din primele secvenţe, când imaginea mizeriei, a foametei, a bejeniei ţăranilor dobândeşte funcţie de avertizare în conflict. Cu un Mircea Diaconu care trăieşte intens drama eroului său, cu actori de prim rang în distribuţie – Valeria Seciu, Ion Caramitru, Florin Zamfirescu, Gilda Marinescu, Cornel Dumitraş –, cu un operator performant ca Nicu Stan, debutul în regia de film al regizorului Alexa Visarion ne-a dus gândul spre alţi cineaşti reprezentativi sosiţi din teatru, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie sau Alexandru Tatos.

După ce a colaborat cu alţi colegi de generaţie la realizarea filmului despre cutremurul din martie 1977 *Mai presus de orice* (fiind co-regizor, cu Dan Piţa, şi co-scenarist, cu Dan Piţa, Iosif Demian şi Dan Mutaşcu), operatorul Nicolae Mărgineanu a ieşit pe ecrane cu primul său lungmetraj ca regizor, un policier, filmul *Un om în loden* (aprilie 1979), după un scenariu la care a colaborat cu scriitorul Haralamb Zincă. S-a simţit, de la început, vocaţia regizorală a lui Nicolae Mărgineanu: filmul său avea ritm, suspans, un limbaj cinematografic modern, un desen plastic elegant, o muzică în ton cu atmosfera (Cornel Ţăranu) şi o distribuţie de elită: Victor Rebengiuc, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Diplan, George Constantin, Mircea Albulescu, Tănase Cazimir (cea mai incitantă propunere tipologică), Sanda Toma, Draga Olteanu Matei, Andrei Finţi, Florina Luican, Gheorghe Visu. *Un om în loden* inaugura o filmografie substanţială. Tot în aprilie 1979, cu filmul *Vis de ianuarie*, a ajuns la lungmetraj şi Nicolae Opriţescu, un regizor a cărui filmografie a rămas săracă: abia după 1990 va reapărea pe ecrane, cu un „film interzis" până în 1989, *Sezonul pescăruşilor*, iar „recidiva" va întârzia până în prezentul imediat. Între timp, Nicolae Opriţescu n-a stat degeaba, şi-a adăugat diplomei de regizor obţinute la Bucureşti încă una, de la Institutul de Înalte Studii Cinematografice din Paris. Primul său film, *Vis de ianuarie*, pornea de la un scenariu istorico-poetic al scriitoarei Anda Boldur, care s-a apropiat în câteva rânduri de film, scriind scenarii, de asemenea, pentru filme de animaţie (*Cinci săptămâni în balon)* şi de televiziune (*Taina castelului din Carpaţi).* Printre personajele filmului *Vis de ianuarie* se numără şi compozitorul Franz Liszt (interpretat de Marcel Iureş), scenariul apelând şi la o documentaţie de epocă privitoare la vizitele şi concertele ilustrului muzician în localităţi transilvane. Pentru primul film, regizorul Nicolae Opriţescu vădea, în 1979, o maturitate artistică mai mult decât promiţătoare, *Vis de ianuarie* – în care joacă Gabriela Cuc, Gelu Niţu, Gelu Colceag, Rodica Tapalagă, Teofil Vâlcu, Tudor Gheorghe, Tamara Buciuceanu, Dionisie Vitcu, Andrei Finţi – fiind o operă echilibrată, armonioasă, cu discretă atmosferă de epocă, la constituirea căreia au contribuit compozitorul Lucian Meţianu şi, cu o imagine perfect acordată registrului poetico-evocator, operatorul Doru Mitran (aflat la prima sa creaţie realizată de unul singur, după colaborarea cu Dinu Tănase la *Trei zile şi trei nopţi).*

Pe la mijlocul anului 1980, a ieşit unul dintre cele mai viguroase filme de actualitate ale deceniului: *Stop cadru la masă* de Ada Pistiner (iunie 1980). Din păcate, regizoarea – o documentaristă reputată – n-a recidivat nici ea pe teritoriile filmului de ficțiune, rămânând la o singură experiență. Dar „stop cadrul" ei în lungmetrajul cu actori a însemnat – în primă şi ultimă instanță – o „radiografiere" lucidă şi atentă a cotidianului, a vieții fără orizont. În acest spațiu, al unui film *de atitudine,* scenariul lui Ştefan Iureş şi filmul Adei Pistiner derulează o dramă conjugală cu trei personaje în prim-plan: un soț revoltat împotriva traiului rutinier, ale cărui aspirații sunt minate de propriile laşități (rol încredințat unui remarcabil actor rus, Alexandr Kaliaghin, pe care regizoarea îl văzuse, desigur, în *Sclava iubirii,* în *Piesă neterminată pentru pianină mecanică),* o soție „incoloră, inodoră şi insipidă", cum s-a scris despre ea la premieră (interpretată ireproşabil, expresiv, de Dorina Lazăr) şi o tânără amantă, care proiectează evadarea eroului pe o altă orbită a banalului cotidian (Anda Călugăreanu, ieşită din „şlagăre" şi intrată într-un „rol de viață", primul important pe ecran dintr-o carieră interpretativă, prin forța lucrurilor, exagerat de scurtă). Ada Pistiner, cu o distribuție originală (din care au mai făcut parte Esthera Neacşu, Radu Panamarenco, George Bănică, Luiza Orosz, Raluca Zamfirescu, Liviu Rozorea, Ştefan Sileanu, Sorin Postelnicu, Marian Râlea), cu Anghel Deca (operator), Nicolae Şchiopu (scenograf), Maria Oteteleşanu (autoare a costumelor), a făcut un film receptiv la sunetele realității, la sunetul „spart" al timpului evocat.

Chiar dacă un film-manifest precum *Apa ca un bivol negru* a rămas izolat în peisajul cinematografic al deceniului, cele mai bune pelicule ale generației '70 au reprezentat, atât în context cinematografic, cât şi în context social-politic, *gesturi de atitudine.*

MALVINA URŞIANU ŞI ŞANSA FILMULUI DE AUTOR

Cineva vorbea despre „singurătatea autorului total". Malvina Urşianu (1927-2015) este un „caz de excepție" în cinematografia românească, toate filmele sale – de la debutul cu *Gioconda fără surâs* în 1968 până la filmul de televiziune realizat în 1995, *Aici nu mai locuieşte nimeni* şi până la reapariția regizoarei în mileniul trei cu filmul *Ce lume veselă!* – au fost *filme de autor,* filme, adică, scrise şi regizate de ea, cu un răspicat crez artistic, filme-profesiuni de credință în care, nu o dată, s-a identificat – până la confundare – cu destinul personajelor sale, născute din ea, indiferent de condiționările lor spațiale şi temporale. Despre şansa aceasta a filmului de autor, vorbeşte George Littera, într-un studiu („Autor de film") din revista „Cinema" (nr. 9/1978): „Înainte de toate*, filmul de autor* se defineşte prin puterea de a institui un univers poetic distinct, întemeiat pe coerența fundamentării filosofice şi expresive, un mesaj şi o mitologie personală, un stil cristalizat. În egală măsură, el propune o privire asupra lumii şi o privire asupra cinematografului. De aceea filmul de autor a fost capabil să hotărască devenirea filmului ca artă, trecutul cinematografului (Griffith, Chaplin, Stroheim, Murnau, Dovjenko, Clair, Renoir) şi prezentul lui apropiat (Fellini, Antonioni, Bunuel, Bergman, Vajda, Tarkovski, Pasolini, Godard). De aceea viitorul cinematografului «se află în mâinile autorilor», cum observa Mitry, «în mâinile celor care au de spus ceva şi ştiu să o spună în termeni vizuali»„. Referindu-se la creația Malvinei Urşianu, în studiul introductiv al volumului

„*Serata* – de la scenariu la film”, Roxana Pană scria următoarele: „Nu este vorba în cazul filmelor sale, opt la număr (în 1989, când se făcea afirmația, *n.n.),* de o simplă asumare a celor două laturi esențiale în creația cinematografică – scenariu şi regie – ci de o coerență tematică, ideatică şi stilistică, ce ne îndrituieşte să vorbim de o operă şi nu de o întâmplătoare înşiruire de titluri într-o filmografie personală. Indiferent de timpul acțiunii, filmele Malvinei Urşianu – mărturie a conştinței sale artistice, reflex al unei biografii spirituale – comunică între ele printr-un subteran joc al oglinzilor, al corespondențelor. Într-o cinematografie adeseori tributară poveştilor inofensive, minore, Malvina Urşianu este preocupată până la obsesie de temele majore, de meditația gravă, responsabilă, asupra dialecticii societății, filmele sale putând fi cu îndreptățire numite *politice,* în sensul implicării profunde şi în cel al comunicării unui mesaj de nobilă vibrație patriotică”. Cele trei filme de autor ale Malvinei Urşianu din anii ’70 (*Serata, Trecătoarele iubiri* şi *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu)* confirmă întru totul aceste afirmații, deşi acțiunea lor este situată în epoci distincte: în epoca de răscruce a lui august 1944, în prezentul imediat şi – respectiv – în anii unei istorii îndepărtate. Permanentul „dialog cu istoria” al Malvinei Urşianu îi sugerează criticului Magda Mihăilescu următorul comentariu (într-un pertinent portret al cineastei): „Înscriindu-se în linia unora dintre cei mai importanți realizatori europeni contemporani, autoarea vede în confruntarea cu istoria supremul examen al individului, piatra de încercare a unei existențe. Acordul între destinul individului şi cel al colectivității, în momentele decisive ale istoriei, sau ruptura dramatică a acestora, sunt motivele obsedante care punctează creația sa”.

Filmul *Serata* a avut premiera la cinematograful bucureştean „Patria” în 8 mai 1971. Este primul film al regizoarei consacrat evenimentelor din august 1944, aveau să urmeze *Liniştea din adâncuri* în 1982 şi *Pe malul stâng al Dunării albastre* în 1983. Faptul că trei dintre filmele regizoarei au ca resort dramaturgie evenimentele istorice ale acelui timp de răscruce demonstrează că autoarea – trecând de la un film de actualitate la un film de istorie apropiată – n-a urmărit, pur şi simplu, „diversificarea tematică” ci şi-a structurat, în timp, un program etic, filosofic şi estetic bine definit. De altfel, cu prilejul unei mese rotunde la revista clujeană „Tribuna” (în mai 1971), autoarea mărturisea că a fost puternic marcată de evenimentele din august 1944, ba mai mult, considera că acest moment istoric „nu a fost un eveniment pe lângă care cei care l-au trăit indiferent de vârstă, să poată trece fără să şi-l amintească, sau să-şi poată permite să-l ignore în cursul carierei lor artistice”. Regizoarea a fost confirmată de realitate, mulți regizori – Liviu Ciulei, Mihai Iacob, Iulian Mihu, Sergiu Nicolaescu, Mircea Mureşan, Dan Pița, Alexandru Tatos, Andrei Blaier, Mihai Constantinescu, Dinu Cocea, Doru Năstase, Dinu Tănase, Cristina Nichituş – şi mulți scenarişti – Francisc Munteanu, Titus Popovici, Eugen Barbu, Marin Preda, Horia Lovinescu, Mihai Opriş, Aurel Mihale, Ioan Grigorescu – s-au inspirat, în creația lor, din evenimentele de la hotar de ere sociale. Majoritatea peliculelor respective au fost marcate, desigur, mai acuzat sau mai discret, de ideologia epocii, de concepția revolută privitoare la „actul de la 23 august”. Nici *Serata* Malvinei Urşianu nu a scăpat (n-avea cum să scape) de această incidență. Dar *Serata* rămâne un film singular în contextul peliculelor respective. În primul rând,

pentru că regizoarea operează cu simboluri. Interesează mai puțin intriga propriu-zisă a filmului – în noaptea de 22 spre 23 august 1944 se pune la cale, în vila unui profesor (a cărui locuință este apropiată de ținta misiunii), aruncarea în aer a unui „obiectiv" hotărâtor pentru mersul războiului: priza cablului transbalcanic de comunicație al armatei germane –, interesează în primul rând momentul dramatic al „răsturnării valorilor" din noaptea de răscruce. Personajele narațiunii cinematografice, ca şi structura conflictului, ca şi „serata" însăşi, sunt structurate în paliere simbolice. Reuniți în vila profesorului – de fapt un „castel", deloc întâmplător un castel – reprezentanții unor diferite straturi sociale sunt, de fapt, simboluri ale unei „citadele sfărâmate". Într-o singură noapte (cum spuneam, „serata" este ea însăşi un simbol), se creează premisele unei ordini noi. N-aş vrea să omit un „amănunt": Gioconda, cea care îşi va pierde surâsul nu peste multă vreme, era, atunci, la vârsta opțiunilor, şi *alegea.* O dată cu ea, alegea, atunci, o generație. În „echipa" regizoarei figurau operatorul Nicolae Girardi – în acest film, depăşindu-se pe sine –, compozitorul Richard Oschanitzky, arhitectul Nicolae Drăgan şi – printre interpreți – George Motoi (un personaj misterios, de fapt un emisar al „vremurilor noi"), György Kovács (profesorul), Cornel Coman (Mihai), Mihai Pălădescu (maiorul Merck), Ion Roxin (gazetarul), Silvia Ghelan (doctorița Serafim), Mihaela Juvara (Inna von Klausenberg), Gilda Marinescu (prințesa), Lucia Mureşan (fata cu ochi verzi), Tanți Cocea (gazda), Virginica Romanovski (o invitată), Ion Finteşteanu (pianistul) şi alții – deloc alții – Damian Crâşmaru, Alexandru Drăgan, Lia Şahighian, Maria Cumbari, Sorin Gabor. Despre Silvia Popovici – Alexandra, o viitoare Giocondă fără surâs –, mai târziu...

Al treilea film de autor al Malvinei Urşianu (şi al doilea din anii '70), a fost *Trecătoarele iubiri.* Filmul unui sentiment (al dorului şi al iubirii de țară), sfârşitul unei rătăciri, trezirea unei conştiințe. Un „dezrădăcinat" revine în țară, după cinci ani de absență şi de dor. Este arhitect, îl cheamă Andrei, poartă în el o boală incurabilă – pe numele ei cancer – şi aduce cu el o soție, pe numele ei Hana. Dar *Trecătoarele iubiri* – premiera: ianuarie 1974 – este mai mult (şi altceva) decât filmul întoarcerii acasă a unui om „la capătul puterilor", venit să moară pe pământul natal; nu este, nicidecum, filmul unei întoarceri resemnate. Este filmul unei *opțiuni,* al unei opțiuni definitive: poate că, prin traiectoria de viață contorsionată şi tragică a personajului principal, autoarea a vrut să sintetizeze unul dintre drumurile celor din generația sa, care au ales – sau n-au ales – atunci, în august, la „serata" dintre ere. Pentru George Motoi, Andrei este un rol „de priviri", de acumulări, dar şi o eliberare de amintirile unei iubiri (deloc trecătoare), pe care n-a ştiut şi n-a meritat s-o păstreze. Un rol frumos creează şi Gina Patrichi, Hana, femeia căreia viața îi răpeşte bucuria târzie a existenței, dar care găseşte forța să reziste încercării, chiar dacă privirile ei ascund spaime şi prăpăstii. Actori „de suflet" ai Malvinei Urişianu – Cornel Coman, Mihai Pălădescu – aduc, prin personajele lor, ecoul altor drame mocnite, într-un film cu multe „momente de adevăr". Printre aceste momente este şi secvența (însoțită de binemeritate şi prelungi aplauze „la scenă deschisă") de pe țărm de mare, dintre Andrei şi profesoara de franceză, originară din Bretagne, care îşi caută, parcă, pe țărm euxin, urmele paşilor de mult pierduți sub val de Atlantic; chipul de imensă şi dramatică tristețe al femeii cu câinele, pe plaja răscolită

doar de tropotul cailor în libertate, zâmbetul acela liniştit, şi mai trist chiar, al resemnării pe faţa singurătăţii profilează, pe orizontul nesfârşitelor întinderi de ape, silueta tragică a dezrădăcinării. Beate Fredanov joacă magistral acest „film în film", ca un strigăt nerostit de durere, cu o discreţie sufletească absolută, lăsând în urmă nu numai un personaj fără de uitare, ci o secvenţă antologică a cinematografiei româneşti. În destinul eroului se proiectează, definindu-l, numeroase alte „adevăruri de-o clipă": acela al doctoriţei dintr-un dispensar izolat de munte, personaj voluntar şi cu o contaminantă siguranţă de sine (Emilia Dobrin), vivacitatea de gând a arhitectului-proiectant (Gheorghe Cozorici), luminile şi umbrele de pe chipul unei tinere din generaţia anilor '50 (Maria Cumbari). În destinul eroului se proiectează, definindu-l, peisajele ţării, drumul arcuit sub falduri de munţi şi de văi spre satul natal, cu aşezări tihnite, cu turle singuratice de biserici. Imaginile filmului – datorate tandemului Alexandru Întorsureanu-Gheorghe Fischer, care-şi continuă experienţa „graphys-color"-ului din *Felix şi Otilia* – au o remarcabilă forţă de transfigurare a realităţii: ambianţele (întru totul realiste, datorită preocupării aplicate a pictorului scenograf, arh. Adriana Păun) poartă, astfel, amprenta „dorului de ţară". Muzica lui Tiberiu Olah, cu rădăcini în tradiţie, dar de factură modernă, săgetată de naiul lui Gheorghe Zamfir sau, pentru o dată, de versurile Ninei Cassian, devine, la rându-i, personaj. Despre Silvia Popovici – Lena, iubirea părăsită, o altă Giocondă fără surâs –, mai târziu...

Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu (a cărui premieră a avut loc în martie 1980) este un film istoric „sută la sută", dar rămâne – în întregul lui – o „profesiune de credinţă" a autoarei, originală interferare a contemporaneităţii cu trecutul. Izvoarele folosite de scenarista-regizoare sunt cele ştiute: cronicarii, paginile odobesciene, cunoscuta nuvelă a lui Negruzzi, dar textul naraţiunii cinematografice propune o viziune nouă asupra epocii, a personajului titular, a altor personaje de sorginte istorică (Moţoc, Doamna Chiajna, Tomşa), oferă concluzii personale asupra întâmplărilor relatate. Timpul filmului este un amurg de ev mediu „crud, evlavios şi delicat" – cum îl numea un istoric –, un veac al XVI-lea sfâşiat de lupte, frământări şi trădări, dar problematica filmului şi rezonanţele epocii vin spre prezentul imediat, cu toată încărcătura lor morală, politică şi filosofică. În miezul veacului îndepărtat, autoarea caută permanenţe, şi, în primul rând, permanenţa dramei puterii. Zbuciumata istorie moldavă a secolului al XVI-lea, văzută prin ascensiunea şi decăderea în moarte a lui Vodă Lăpuşneanu – un personaj cu temperament sangvinar –, este, pentru Malvina Urşianu, în primul rând, un prilej de meditaţie pe tema infinită a relaţiei *omului* cu *vremea* lui. Tragedia Lăpuşneanului este generată atât de circumstanţele ostile ale epocii, cât şi de propriile slăbiciuni: suspiciunea dusă până la paroxism, folosirea abuzivă, tiranică, a puterii. Critica a fost unanimă, la vremea premierei, în a considera filmul Malvinei Urişianu un reper estetic al creaţiei cinematografice româneşti. Într-o caracterizare succintă, de dicţionar, Florian Potra făcea următorul portret regizoarei: „Autoare cu un coerent «program» estetic şi moral, Malvina Urşianu militează în filmele sale – caracterizate printr-un flux de cerebralitate încălzit la flacăra unei activităţi şi ironii subtile – pentru o artă ideologic angajată şi în acelaşi timp plină de rafinament, ştiind că «operele lipsite de valoare estetică, oricât de înaintate

ar fi din punct de vedere politic, rămân ineficace». Aceasta, fie că e vorba de prezentul cetății, fie că e vorba de evocarea trecutului național". Demersul estetic al autoarei, în *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu,* este de-a dreptul performant, toate „compartimentele" filmului atingând parametri artistici de vârf. Autorii imaginii, de pildă, Alexandru Întorsureanu şi Gheorghe Fischer, contribuie esențial la constituirea sintezei filmice, ca şi inginerul de sunet Anuşavan Salamanian, ca şi scenografa arh. Adriana Păun, ca şi Anatol Vieru, autorul muzicii, ca şi monteuza Margareta Anescu. Iată, în acest sens, opinia criticului Ştefan Oprea (în „Diorame cinematografice"): „Cei doi operatori găsesc mereu corespondența ideală dintre gând şi imagine, dintre sentiment şi culoare; unghiuri de filmare care înseamnă atitudini, subtilități de mişcare ce trimit gândul spre un nod esențial de idei, alternări de lumini, umbre şi culori care sunt sugestii de relații, de stări sufleteşti şi prefigurări de conflicte; sunete prevestitoare (paşii agitați sau amenințător egali prin nesfârşitele galerii, pe sub bolți – şi acestea pline de semnificații, trimițând fire invizibile spre tron sau dinspre tron spre muritorii de rând, ca într-o țesătură misterioasă a destinelor), apoi mersul exasperant ritmat în contratimp al ciudatului personaj Moțoc e ca o măsură implacabilă a tuturor lucrurilor şi evenimentelor din palat şi din Moldova". Cronicile de premieră au apreciat, de asemenea, rafinamentul compunerii cadrelor, legăturile subtile de montaj, consonanțele inspirate ale muzicii cu imaginea, cu mişcarea ideilor şi sentimentelor, cu stările de tensiune ale conflictului. Regizoarea Malvina Urşianu s-a aflat în acea stare de grație care a conferit întregului inefabila dimensiune a artei. Criticii nu s-au ferit de cuvinte mari, mergând până la a afirma că filmul este o operă monumentală care a deschis porțile cinematografiei noastre spre universalitate. Cât despre actori, ei au impus în *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* personaje „pentru toate anotimpurile". George Motoi a creat, în rolul titular, un personaj sfâşiat de contradicții, parcurgând o gamă largă de stări, de la iubire la ură, de la tandrețe la cruzime, de la clemență la vehemență. În versiunea lui Valeriu Paraschiv – şi a regizoarei, desigur –, Moțoc este un element de echilibru între contrarii, un sfetnic chibzuit, căruia doar infirmitatea fizică îi stânjeneşte mărirea. Mai joacă în film, cu rezultate artistice deosebite, Cornel Coman (Petrea, personaj al scenaristei, un sfetnic ridicat de jos), Silvia Ghelan (Elena Doamna), Melania Ursu (Doamna Chiajna), Eusebiu Ştefănescu (Iacob Heraclit), Ion Niciu (Trotuşan), Daniel Bucurescu, Eugenia Bosânceanu, Florina Luican, Lucia Mureşan. Despre Silvia Popovici – Ruxandra Doamna, o altă Giocondă fără surâs –, în sfârşit...

Am lăsat-o la urmă pe Silvia Popovici pentru că aceste trei filme – ca şi *Gioconda fără surâs,* de altfel – sunt, în mare măsură, *şi filmele ei.* Alexandra, fiica profesorului în casa căruia se petrece simbolica serată, este, în interpretarea Silviei Popovici, o făptură de o sensibilitate exacerbată, o ființă vulnerabilă, aproape maladivă, „devitalizată în mediul clorotic crepuscular în care trăise topindu-şi treptat elanurile vitale" (cum scrie Doina Papp în cartea ei, „Treptele iubirii"), un personaj de sorginte cehoviană. Ca şi Lena, de altfel, din *Trecătoarele iubiri,* un rol care solicita un deosebit simț al nuanțelor, discreție şi reflexivitate: Silvia Popovici vădeşte o impresionantă forță de interiorizare în desenul psihologic întreprins, în caracterizarea nobilei trăiri a eroinei, fixând, în ochii femeii cândva părăsite, şi lacrima de

amărăciune pe care n-au şters-o anii; piesele de rezistenţă ale rolului sunt două: secvenţa transfigurării poetice, pe ţărmul pustiu de lume şi de mare, unde febrila îmbrăţişare însemna, deopotrivă, dragoste şi despărţire, şi „marea scenă a scărilor", care poate fi citită şi ca un suprem efort de descătuşare. Silvia Popovici etalează o prestanţă cu adevărat regală în rolul Doamnei Ruxandra din *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu.* Citez, iarăşi, din volumul dedicat de Doina Papp actriţei: „între gesturile de afectuoasă devoţiune faţă de bărbatul iubit şi acelea de aspră judecată la adresa nesocotinţelor care ating soarta ţării, actriţa trăieşte cu aceeaşi expresivitate inteligentă a privirilor o stare de veghe marţială, creând un portret de o superbă picturalitate dar şi mişcătoare viaţă. Imaginea chipului ei sobru, conturat de pânzele albe sau negre pe care meşteşugit i le trece sub bărbie costumiera Doina Levinţa, e una care se reţine cu uşurinţă şi contribuie la întregirea profilului actriţei de film cu o ipostază inedită". La despărţirea prematură de minunata actriţă care a fost Silvia Popovici, în tristul septembrie 1993, regizoarea Malvina Urşianu mărturisea cu emoţie: „Nu ţi-am spus niciodată cât ţi-am admirat talentul: faptul de a-ţi fi dăruit rolurile cele mai frumoase pe care le-am scris, nu a însemnat totul (...). Ţi-am admirat puterea de a îndura cu egală demnitate şi graţie momentele glorioase ca şi cele dure ale vieţii. Mi-ai descifrat şi întruchipat gândul cinematografic cu o bucurie care făcea să nu se vadă efortul. Ce suprem act de eleganţă! Fragilă fizic, dar atât de puternică moral, m-ai ocrotit de angoasele din timpul filmării, mi-ai calmat suferinţele neîmplinirilor, mi-ai îmblânzit întâmplările vieţii, mi-ai luminat sufletul cu preţuirea ta. Ţi-am mulţumit oare deajuns pentru toate acestea? Mă apasă sentimentul de a nu fi făcut-o..."

Revenind la regizoarea Malvina Urşianu... Dincolo de cele spuse – privitoare la Gioconda fără surâs, la Silvia Popovici –, regizoarea ascunde un lucru pe care arheologii îl vor descoperi abia în mileniile viitoare (pun şi ghilimelele de rigoare): „Gioconda fără surâs, Silvia Popovici sunt eu"... Două-trei „fleacuri" ar mai fi de adăugat: după cum scriu dicţionarele, Malvina Urşianu – scenaristă a filmului *Bijuterii de familie,* de la regia căruia a fost îndepărtată din motive politice – a fost „reintegrată profesional (ca regizor şi scenarist)" abia după zece ani: filmele sale – dacă tot citărm dicţionarele – „construite în jurul unor teme impuse atenţiei publice de comanda politică" (!?! – *n.n),* sunt „opere de autor ce se subsumează unui ambiţios program etic şi estetic, menit să formuleze o judecată asupra istoriei". Regizoarea practică un „cinematograf de autor" (adică se exprimă pe sine) încă din faza înscrierii pe fire narative – la capătul unor elaborări minuţioase – a unor experienţe de viaţă: literatura filmelor îi aparţine, psihologia personajelor îi este familiară, astfel încât cinematograful practicat o reprezintă în tot, ca fel de a vedea viaţa, ca fel de a vedea literatura, ca fel de a vedea cinematograful. Mai mult: ca fel de a se vedea pe sine. Aşa s-au petrecut lucrurile în filmul de debut (despre care am vorbit altădată). Aşa s-au petrecut lucrurile în *Serata,* unde acţiunea de-o noapte a fost învestită cu sensuri simbolice. Aşa s-au petrecut lucrurile cu *Trecătoarele iubiri,* film peste realităţile căruia planează sentimentul covârşitor al dorului şi iubirii de ţară. Aşa s-au petrecut lucrurile cu *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu,* un

film care ne aminteşte că nu putem prefigura viitorul fără să cunoaştem trecutul.

PERSONALITĂŢI ŞI STILURI ÎN FILMUL DOCUMENTAR

După „semnul renaşterii" numit *Apa ca un bivol negru,* filmul documentar românesc a înregistrat, la începutul anilor '70, experienţe dintre cele mai diverse, la care au contribuit, deopotrivă, regizori consacraţi şi regizori la început de drum. Alexandru Boiangiu şi-a continuat călătoria în „triunghiul de foc" al siderurgiei româneşti, filmând la Reşiţa, Hunedoara şi Galaţi: imagini-document care vor rămâne mărturii despre chipul şi anomaliile unui timp social. Un „nou venit" pe teritoriile filmului documentar, Constantin Vaeni, realiza, poate, cel mai sensibil scurtmetraj al stagiunii 1971-1972, *Apoi s-a născut oraşul,* înregistrând pe peliculă ultimele clipe din viaţa vechii Orşove, mutată din calea apelor Dunării. Titus Mesaroş reînnoda, în *Cuţitul,* tradiţia documentarului-anchetă, oferind spectatorilor, spre meditaţie, un caz de delincvenţă juvenilă. Alt „nume nou" în documentar, Eugenia Guţu, semna un film de antiteze, *După zece ani,* în care aducea pe ecran... istoria gropii Florească. Florica Holban, urmărind în continuare destinele unor tineri, realiza *Adolescenţă, Mi-a spus o vecină,* apoi substanţialul document *Să treacă vara,* o denunţare aspră, atent motivată, a parazitismului social. Mirel Ilieşiu îşi desăvârşea compoziţiile de sinteză între arte printr-un înfiorat film despre *Marea trecere...* Am ales doar câteva „semne" – cum spuneam, dintre cele mai diverse – care atestă revitalizarea genului în primii ani ai deceniului al optulea. Sigur, exemple s-ar mai putea da. Reţinem, însă, din realităţile acelor ani, înainte de orice altceva, trei debuturi. Felicia Cernăianu debuta, ca documentaristă, în 1971 printr-un film cu preţioase carate de adevăr (chinuit în epocă!), *Aceşti oameni,* în care se apropia de câţiva eroi anonimi ai unui şantier de pe Lotru. „Oamenii" – după cum o spune şi titlul – sunt în centrul investigaţiei cinematografice. Nu schelele, nu macaralele. De unde şi pregnanta senzaţie de viaţă pe care o degajă filmul, concentrată în gânduri, gesturi şi priviri. Al doilea film al regizoarei s-a numit *În fiecare zi* şi selecta din realitate trei personaje feminine cu profesii „bărbăteşti". Din nou, Felicia Cernăianu refuza poleiala şi „lustrul". Despre debutul lui Constantin Vaeni am amintit: pe lângă poemul Orşovei din *Apoi s-a născut oraşul,* pe lângă alte importante teste de profesionalism (*Suflet din sufletul neamului său,* un scurtmetraj dedicat pesonalităţii lui Nicolae Bălcescu şi *Play-Cupa Davis,* cu Ilie Năstase şi Ion Ţiriac ca protagonişti, şi cu „salatiera" pe masă), Constantin Vaeni a semnat două filme „personale": *Începuturi* – despre câţiva absolvenţi de şcoli superioare faţă în faţă cu „viaţa", pe plaiuri tulcene, bihorene, brăilene şi vrâncene, pe fondul muzical al „baladei plecării de acasă", spusă cu foc de Tudor Gheorghe – şi *Lungul drum al pâinii către casă,* un film de montaj în care autorul îşi manifestă aspiraţia spre esenţe; filmat în Insula Mare a Brăilei, eseul dobândeşte sensuri alegorice: ofensiva defrişărilor, corul bărbătesc care însoţeşte imaginile, zgomotele focului, primele brazde, tractoarele în lumina apusului, mâinile care frământă aluatul, cupele escavatoarelor, cupele fabricilor de pâine, în dialog dinamic, esenţializează truda celor care făuresc pâinea noastră cea de toate zilele. Al treilea debut promiţător în domeniul filmului documentar a fost acela al regizorului Nicolae Cabel, care, după un film de elocvenţă imagistică din 1972, *Cel mai tânăr oţel,* a închinat un gând de recunoştinţă

fostului său profesor, în filmul *Victor Iliu* (1972). Regizorul evocat ar fi împlinit, în 1972, şaizeci de ani de viaţă. Filmul lui Nicolae Cabel apelează la câteva secvenţe din existenţa întreruptă prematur a profesorului său: fotografii îngălbenite de vreme aduc pe ecran ecouri din copilărie, apoi imaginile se animă, privim chipul mamei scrijelit de vânturile deceniilor, mâinile care au strâns în ele truda unei vieţi. Metaforele pun stăpânire pe aducerile aminte. Copacii drepţi şi înalţi au ceva din tăria sufletească a oamenilor de pe meleagurile Sadului, iar oamenii, cu părul albit de zăpezile anilor, au ceva din forţa de neînduplecat a codrilor. Tânărul regizor al evocării a pus în filmul său nu numai pasiune şi recunoştinţă, nu numai emoţie şi respect, ci şi învăţătura primită de la unul dintre cei mai înzestraţi dascăli pe care i-a avut şcoala regizorală românească. Cu atât mai valoros este filmul regizorului Nicolae Cabel – la care au colaborat Bianca Sofia Iliu (coscenaristă), Tiberiu Olah (compozitor), Nicolae Marinescu (operator), Dumitru Fernoagă (consultant), precum şi autorii imaginilor de arhivă, Ovidiu Gologan şi Ştefan Fischer – cu cât, din puţinele secvenţe cinematografice avute la îndemână, din puţinele mărturii ale unei exemplare treceri prin viaţă, ucenicul lui Victor Iliu a desenat un emoţionant portret moral al celui de la care a deprins tainele meseriei. După o incursiune în lumea electronicii (*Meseria luminii,* un scurtmetraj filmat la Târgovişte), regizorul îşi va aminti încă o dată de dascălul său, încercând un „răspuns" la *Scrisoarea lui Ion Marin către „Scânteia"* prin filmul intitulat *Scrisoarea a II-a.*

Despre consolidarea universului tematic al filmului documentar vorbesc alte filme de la începutul anilor '70, fără a putea – multe dintre ele – să evite avatarurile politice ale unor vremi cu periodice şi tot mai acuzate „strângeri de şurub". Un „model" nedetronat, pentru mulţi, rămânea filmul lui Pavel Constantinescu din 1962, *Contemporanul meu.* Şi totuşi, cineaştii documentarişti s-au străduit, cât au putut, să iasă din „schemă", să evite clişeele, să confere originalitate şi „viaţă" incursiunilor în actualitate. Alexandru Boiangiu surprindea munca pe un mare şantier în privirile personajelor din *Noaptea bărbaţilor.* Despre *Zilele şi nopţile unui bărbat* vorbea şi Eugenia Guţu, într-un portret care încerca să depăşească barierele „contemporanului meu". Iancu Moscu, în *Recaşul şi oamenii săi,* vădea o apropiere sufletească de locuitorii unei aşezări multinaţionale, cu oameni harnici şi inimoşi. Regizorul Jean Petrovici, în continuare procupat de frumuseţea gestului simplu, omenesc, s-a apropiat, în *Acoperişul,* de un emoţionant fapt de viaţă contemporan, apoi a investigat, cu sensibilitate, universul spiritual al unor mici „pictori" dintr-un sat numit Vultureşti (*Visele copilăriei,* şi, mai târziu, *Universul lor)* sau pasiunea pentru muzică a altor copii, din altă parte de ţară (*Porumbeii şi fanfara),* în reportaje cărora comentariile Evei Sîrbu le-au subliniat disponibilităţile de poezie şi emoţie. În *Ruginoasa, de la sat la oraş,* regizorul Dumitru Done încerca să prindă „pulsul" unor mutaţii spirituale. Printre „sufletişti timişoreni" s-a aflat regizorul Doru Segal în scurtmetrajul său intitulat *În fiecare luni şi joi.* Şi filmul-anchetă a marcat în anii '70, o vreme, un drum ascendent. Am amintit filmul Floricăi Holban *Să treacă vara,* un film – cum scria cineva – „dur, necruţător, persiflant când e cazul" cu parazitismul social, dar mereu „decent şi discret". Alexandru Boiangiu şi-a reafirmat spiritul civic într-un film ca *Un pahar prea plin,* consacrat consecinţelor nefaste şi păgubitoare pe

plan social ale unor indivizi certați cu bunul simț, Dumitru Done a reținut atenția cu un film menit să îndemne la reflecție *(La ea te-ai gândit?),* Iancu Moscu – pe un scenariu de Platon Pardău – a denunțat plutirea indiferentă prin viață a unor tineri *(Iarna unor pierde-vară),* şi exemple s-ar mai putea da, din palmaresul altor regizori: Octav Ioniță (preocupat, în 1973, de *Orele uzinei),* Eugen Popiță (care realiza, în 1973, *Pasiențe)* sau Titus Mesaroş, filmul acestuia din urmă, *Nunta de aur,* aducând pe ecran – tot prin procedeele anchetei sociale – personaje „pozitive". Documentarele etnografice şi de artă au trecut, de asemenea, printr-o fază fastă: Stelian Penu (în *Pădurenii)* a evocat obiceiuri daco-romane în Poiana Ruscăi, Erich Nussbaum a cercetat tezaurul monumentelor de pe Valea Oltului, Paula Popescu-Doreanu a filmat frumoasa tradiție maramureşeană, din leud, a „mamelor-nepoate", frumoase datini moldoveneşti a înregistrat pe peliculă David Reu, filmând un spectacol-document unic pe „ulițele" din Muzeul Satului bucureştean *(De Anul Nou),* iar Alexandru Sîrbu s-a preocupat, ani la rând, de inițierea unui public larg în tainele artei şi culturii *(A scrie, Negru pe alb, Geometria ascunsă).* Dar cel mai activ cineast, pe acest teritoriu bogat în semnificații al filmului etnografic, s-a dovedit, în anii '70, Slavomir Popovici. Ajungem, astfel, la cel mai prețios câştig al deceniului: cristalizarea unor personalități şi stiluri regizorale.

Slavomir Popovici debutase încă din 1959 (cu un film despre *Mamaia),* lăsa să i se întrevadă un haz aparte într-un film pe teme de circulație din 1963 (un film-comandă despre... necesitatea respectării regulilor de circulație, cu autocamioane circulând pe trotuare, cu pietoni prin mijlocul drumului, trecând în grupuri compacte prin fața Hotelului „Ambasador" şi scandând în cor reguli de circulație), realiza, în 1966 – cum am văzut – eseul filosofic *Romanțe aspre.* Creația regizorului Slavomir Popovici s-a „aşezat", în anii '70, pe teritoriul filmelor etnografice, autorul fiind preocupat cu perseverență de evocarea unor tradiții şi permanențe spirituale ale poporului nostru, documentarele sale eseistice denotând un mare rafinament stilistic, sincerități fermecătoare, un gust artistic sigur, spontan şi necontrafăcut. La care dintre filmele sale să ne oprim? În 1971, alegându-şi *Semnul bradului* – ca însemn al duratei şi permanenței – se apropia de esențele artei populare cu remarcabilă forță analitică şi cu acaparant gând poetic. *Letopisețul lui Hrib* descoperea, apoi, frumuseți-unicat ale înțelepciunii din bătrâni: protagonist era binecunoscutul, acum, cronicar moldovean din satul Arbore (Slavomir Popovici are şi meritul de a-l fi descoperit!), care a scris, ani la rând, o pasionantă „cronică a vieții", notând, zi de zi, ce se întâmplă „în sat" şi „în lume". În *Bun ca ziua,* regizorul – însoțit de colaboratoarea sa permanentă la scrierea scenariilor, Gabriela Ionescu – îşi alege motivul colacilor, prezent în toate datinile străbune, izbutind analogii de rară virtuozitate. Ciclul „Chipuri şi icoane" al aceluiaşi regizor vădeşte şi el preocupări de substanță în valorificarea contemporană a patrimoniului cultural național. Multe alte filme susțin crezul regizorului: *Despina Doamna şi floarea lui Toma* (1975), *Pictura votivă brâncovenească* şi *Cuvânt cu învățătură* (1976), *Semnul omului* (1978)... În acest „spațiu de taină" al filmelor etnografice sau inspirate din trecutul cultural (de la *Soarele negru* din 1958 la *Nuntă pe Valea Caraşovei* din 1983) şi-a cristalizat Slavomir Popovici personalitatea şi stilul: filmele sale țin de o viziune integrală asupra

folclorului, a istoriei culturale, depăşind interesul pentru „pitoresc în sine", treptele „autenticităţii ilustrative", mergând spre esenţe. Văd filmele lui Slavomir Popovici ca pe nişte cărţi rare, legate în piele, aşezate în rafturile unei biblioteci „de suflet"...

Testul personalităţii a fost trecut cu succes, în anii '70, şi de Titus Mesaroş. Regizor cu aptitudini teoretice, cu justificată şi argumentată încredere în funcţiile formative ale filmului documentar, Titus Mesaroş s-a dovedit un căutător permanent de formule expresive noi, şi-a extins neîncetat aria stilistică, a căutat mereu impacte cât mai avantajoase între filmele sale şi spectator. Filmografia sa a debutat în deceniul anterior cu documentare de actualitate, urmate de anchete sociale, despre care am vorbit. Poate că n-am insistat suficient asupra unui documentar ca *Stuf,* un film cu secvenţe antologice care deschidea – în 1966 – o perspectivă spre universul insolit al unei... recoltări de stuf în deltă. Acest film stă la baza căutărilor novatoare ale cineastului din deceniul al optulea. Un film fermecător din 1973, *În pădurea cea stufoasă,* găsea echivalenţe originale – cinematografice, imagistice, muzicale – unor mici bijuterii de pictură naivă (ţărănească), datorate unor meşteri de renume. Multă vervă, umor spontan, spirit civic vădea, apoi, un film ca *Bucureştiul, văzut de la un metru înălţime. Asaltul* însemna o schimbare de registru, documentarul – desfăşurat în lumea „aurului negru" – îşi axa forţa de convingere pe realismul ochiului cinematografic. *Şi trombonul face muzica* investiga cu sensibilitate relaţia indispensabilă dintre talent şi muncă. *Craiova văzută din car* (tot din 1975) era o seducătoare viziune cinematografică a poeziei cu titlu omonim de Marin Sorescu. Şi aşa mai departe ... Titus Mesaroş s-a impus ca un cineast în permanentă mişcare spirituală, şi filmele sale sunt argumentele unei necontenite căutări creatoare.

N-am adus în discuţie regizori a căror personalitate se conturase cu pregnanţă în deceniile anterioare. Dar ei au continuat să creeze în anii '70, uneori cu deosebit spor artistic, adăugându-şi noi trăsături de personalitate. În filmografia lui Mirel Ilieşiu, de pildă, s-au adăugat titluri precum *Întâlnire cu vechii mei prieteni* (1971), *Paciurea* (1973), *Dunărea – o legendă informă de fluviu* (1974), *H. Catargi* (1975) sau tristul film al unui sat strămutat, *Şi ne-om plimba cu barca* (1976). Eva Sîrbu definea inspirat personalitatea cineastului: „Documentarele lui sociale au fior poetic. Reportajele au profunzime filosofică. Filmele dedicate artelor şi artiştilor sunt adânc pecetluite de semnul vieţii. Toată opera sa stă bine aşezată pe temelia de beton armat a unui spirit mereu flămând de cultură. Poate că niciunde mai bine decât în *Curajul marilor spaţii* (un film din 1979, *n.n.),* cei trei Ilieşiu nu s-au întâlnit «mai la vedere». *Curajul marilor spaţii* este, cred, un film-portret. Portretul unui cineast care, de o viaţă, de o lungă viaţă cinematografică, are curajul de a fi el însuşi" – scria autoarea în 1980 („Magazinul estival *Cinema").* Regizorul Ion Bostan a creat, în continuare, la rându-i, alte şi alte scurtmetraje, care au consolidat dominantele filmografiei sale, conferind noi trăsături de personalitate profilului său artistic: *Întâlnirea cu cerul* (1972), *Dracula – legendă şi adevăr* (1973*), Robinson de bună voie* (1975), *Cerul străbunilor* (1976), *Rinul îşi caută drumul spre mare,* un film care a călcat pe urmele lui Joris Ivens (1978) ş.a. Jean Petrovici, preocupat constant de „atât de obişnuitul neobişnuit", şi-a adăugat în filmografie titluri precum *Mihai*

Eminescu (1976) şi un ciclu de opt filme – între anii 1976-1982 – despre *Platformele de foraj marin*: şi acolo erau „oameni singuri”! Despre câteva din filmele regizorului Alexandru Boiangiu din anii ’70 am vorbit, altele ar fi *Mahmudia* (1972), *Sub ploaia de foc* (1975), *O traiectorie uluitoare* (1977), *Pâinea de Pecica* (1979). Regizorul s-a aflat mereu „în miezul socialului”, afirmându-şi decis efervescentul său simţ civic, încercând să vadă dincolo de oameni şi fapte, să meargă pe firul adevărurilor de viaţă până la rădăcină, să găsească motivaţii lăuntrice sau resorturi ascunse, vădind – cel puţin până la un punct al creaţiei sale – o mare încredere în forţa ciné-verité-ului (asta, de când pornea cu aparatul de filmat al lui Willi Goldgraber şi cu magnetofonul – ascunse – printre oameni, în 1963, să realizeze scurtmetrajul satiric *Casa noastră ca o floare)* şi în forţa zâmbetului. Cariera Donei Barta se întrerupea, din păcate, în ianuarie 1977, dar regizoarea a lăsat în urma ei minuni de frumuseţe – din lumea peştilor, a efemeridelor, a gâzelor, a plantelor acvatice – după ce, formată la şcoala unui maestru ca Ion Bostan, a pornit în căutarea armoniei pe un drum propriu, printre filmele sale din anii ’70 numărându-se *Fluturele de mătase* (1973), *Diatomeele – bijuterii ale naturii, Şi barza a venit* (1976). Mulţi regizori documentarişti şi-au afirmat sau şi-au consolidat timbrul propriu în deceniul al optulea. Pompiliu Gâlmeanu (1932-1999) a fost consecvent preocupat, în filmele sale, de consemnarea pe peliculă a unor mărturii de durată. Astfel este conceput filmul său din 1971 *Baladă pentru cei căzuţi* (în care a evocat memoria luptătorilor români de pe frontul Spaniei, în timpul dramaticelor evenimente de la sfârşitul deceniului al patrulea). Astfel sunt concepute multe dintre filmele sale, foarte diverse din perspectivă tematică: *Craiul munţilor* (un documentar mai amplu din 1972), *Expediţia Maris* (1973), *Gigantul de la gurile Dunării* (1974), *Meleagurile lui Brâncuşi* (1975), *La poalele Bucegilor* (1978), *Memorandum* (1979). Despre filmul lui Alexandru Gaşpar *Premieră după 75 de ani* am vorbit la locul cuvenit. Tot din anul 1973 datează şi un film „complementar” al său, *Marinesco – comunicare cinematografică,* dedicat tot doctorului Gheorghe Marinescu şi cercetărilor lui medicalo-filmice de la sfârşitul veacului al XIX-lea. Cel mai bine îl definesc pe documentarisul Alexandru Gaşpar astfel de filme, care-şi propun să evoce momente istorice cu semnificaţii de durată, filme de cercetare a trecutului oferite prezentului şi viitorului. El a fost, prin filmele sale, şi un biograf al istoriei cinematografului (*Muzeul cinematografiei române* I şi II, două filme din 1975): a vorbi prin film despre film – iată una dintre traiectoriile specifice ale creaţiei sale, o creaţie al cărei orizont tematic s-a lărgit, în anii ’70, prin filme ca *Expediţie românească în Sahel* (1976), *Seismele de tip vrâncean* (1977), *Aripi româneşti* (1978), *Cibernetica* (1979). Tot pe teritoriile filmului ştiinţific şi-au consoldiat reputaţia mai mulţi regizori: Mircea Popescu (prin filme ca *Planeta curată, Fierul, elementul 26, Fermecătorul zâmbet,* realizate între anii 1975-1977 şi, desigur, prin filmul „concluziv” al unui serial anterior, *Porţile luminii,* din 1970); Doru Cheşu, un cineast pasionat şi sistematic, pe care l-au preocupat, în anii ’70, holografiile, biodeteriorările, banca de informaţii, cristalele lichide, alte filme din aceeaşi perioadă fiind *Tribunul* (1976), *Integrale* (1977), *Modernism şi creativitate* (1978), *Bariera albă* (1979). Alături de ei, desigur, Alexandru Sîrbu, despre care am mai vorbit, pentru care anii ’70 au însemnat o benefică „întoarcere

la sine", la preocupări mai apropiate de spiritul său analitic. „Capul de coloană" al acestei întoarceri a fost filmul *Trei peisaje* (din 1972), au urmat scurtmetrajele de inițiere în tainele artei şi ale frumosului, dar şi monografii culturale de prestanță: *Manuscrise eminesciene* (1974), *Desenele lui Radu Zugravu* (1975), *Desenele scriitorilor* (1977), *Portretul în pictură* (1978). Continuându-şi creația din anii '70 – tot în perimetrul filmelor despre artă şi istorice –, regizorul Petre Sirin a lăsat în urmă – între *Cetatea Neamțului,* filmul său de debut (în 1958) şi ultima sa peliculă, *Marile răscoale din antichitate* (în 1979) – o serie întreagă de filme echilibrate, cu virtuți educative, ca *Letopisețul de piatră al Dobrogei, Comoara, Tradiții maramureşene, Costumul de ceremonie românesc, Ultima primăvară la Ada-Kaleh, Nicolae Iorga, Cultura dacilor, Alba Iulia 2000, Vlad Țepeş, Caietele de front ale lui Nicolae Grigorescu.* Despre filmele regizoarei Florica Holban am vorbit, autoarea a continuat să vorbească cu suflet despre suflete. Pecetea stilistică a unui regizor ca Erich Nussbaum a rămas exuberanța şi lirismul; sensibilitatea de poet a cineastului s-a făcut simțită în toate filmele sale, printre cele din anii '70 numărându-se *Mănăstirile din Nordul Moldovei* (1972), *Grigorescu* (1975), *Dobrogea în arta plastică* (1976), *Foto Topârceanu* şi *Luchian* (1978). Vocația sobrietății a rămas „marca" stilistică a unui regizor ca Iancu Moscu, preocupat consecvent de teme cetățeneşti, dar, ştiind că... prea multă sobrietate strică, cineastul nu şi-a refuzat, din când în când, dorința de a „face cu ochiul" *(Dac-aş fi cowboy*). „Cineastul munților" Ervin Szekler a continuat să bată munții, Ladislau Karda a împletit în continuare ştiința cu poezia şi umorul, Gheorghe Horvat (1934-1992) a rămas un atent observator al realității – în filme precum *Comori din străbuni, Oameni de milioane, Ape şi lumini* (acesta din urmă, datat 1977, încercând o „performanță" originală: mergând pe firul „salbei de hidrocentrale" de pe Argeş, şi-a propus să vorbească despre luminile... spirituale de prin părțile locurilor). Lirismul lucid l-a caracterizat în continuare pe Dumitru Done (autor, printre altele, al unor filme ca *Tiparnițe româneşti* sau *400 de ani de tipar la Sibiu).* Dumitru Dădârlat – care realizase în deceniul anterior un film rezonant, *Ceramica de Oboga* – a abordat, în continuare, teme diverse, predominant cultural-istorice, alternând documentarele despre artă cu documentare ştiințifice: *Andreescu* (1971), *Cultura inului* (1975), *Monumente brâncoveneşti* (1976), *Monumentul de la Adamclisi* (1977), *Cetăți dacice* (1978). Paul Orza a continuat, în documentarele sale, să spună „poveşti adevărate": *O voce în jurul lumii* (despre Ludovic Spiess, în 1971), *George Enescu* (1972), *Mărturii din Țara de Piatră* (1975), *Constantin Brâncuşi* (1976), *Salutări din Giarmata* (1978), *Vasile Goldiş* (1979). David Reu, cu încrezătoarea lui sinceritate, a devenit „reporter de teren", apropiindu-se de propriile trăiri şi simțiri – în filme precum *Obiceiuri de iarnă, Noul Pantelimon, Oameni de omenie* – şi pregătindu-şi terenul pentru abordarea filmului de ficțiune. Alți regizori ca Mircea Săucan, Savel Stiopul, Virgil Calotescu terminaseră – unii de mult – „ucenicia" documentară şi trecuseră, cu arme şi bagaje, în zona filmelor de ficțiune. În sfârşit, mulți alți regizori – printre care Ion Visu, Liliana Petringenaru, Paula Popescu-Doreanu, Eugenia Guțu, Stelian Penu, Constantin Budişteanu, Eugen Popița, Olimpia Robu, Radu Hangu (acesta din urmă decedat în anul 1975, după ce primise un premiu internațional, la

Santarem, pentru un film utilitar, *Irigații în zona Carasu)* – au continuat să lucreze în anii ’70, întregindu-şi filmografii despre care vom mai avea prilejul să vorbim.

La câteva dintre filmele acestor autori m-aş opri, totuşi, acum. *Istoria unui cântec* de Liliana Petringenaru (un film din 1976, pe un scenariu de Ioana Popescu) evocă povestea încărcată de semnificații patriotice a zămislirii unui cântec, „Deşteaptă-te, române”, cu avântatele versuri-îndemn ale lui Andrei Mureşanu, în ambianța istorică revoluționar-patriotică din Braşovul de la mijlocul veacului al XIX-lea. Istoria unui cântec devine istoria unui sentiment, istoria unei idei, istoria unei epoci, o clipă exemplară din istoria unui popor. Aceeaşi regizoare, cu aceeaşi pasiune civică, a evocat, în *Gazeta de Transilvania* (1978), amintirea altor înaintaşi din istoria culturii româneşti. Aş mai aminti filmele lui Ion Visu *Simfonie în re major* şi *Datini din bătrâni* (cu un lirism învăluitor), scurtmetrajul Olimpiei Robu *Decebal* (dedicat personajelor „Columnei”), filmul monografic *Un mare geograf – Simion Mehedinți* de Stelian Penu, *Găteala capului* şi *Căluşarii* de Paula Popescu-Doreanu, *Cu cine vrei să semeni?* de Eugenia Guțu („cu Leonardo da Vinci” răspunde un țânc, „cu Dudu Georgescu” răspunde altul), *Din istoria fotbalului românesc* de Eugen Popiță, documentarele culturale *Arta naivă* şi *Curtea Veche* (1972), *Universul artistului Ion Jalea* (1974), *Sculptorul Anghel* şi *Pictorul Vânătoru* (1975) de Constantin Budişteanu.

Unul dintre momentele marcante ale perioadei de referință s-a petrecut în partea a doua a deceniului al optulea. După debuturile promițătoare ale regizorilor Felicia Cernăianu, Constantin Vaeni şi Nicolae Cabel, debuta, în 1975, o altă regizoare, Ada Pistiner (cu un film solid, sobru şi echilibrat, *Muzeul Storck).* Revelația avea să urmeze, un an mai târziu, când Ada Pistiner realiza *O echipă de tineri şi ceilalți.* Era o perioadă în care viața documentarului românesc devenea din ce în ce mai grea, cenzorii deveneau tot mai vigilenți, şabloanele erau impuse tot mai des, orizonturile tematice şi stilistice ale filmelor se îngustau, se prescurtau văzând cu ochii. Şi totuşi, în aceste condiții din ce în ce mai vitrege, Ada Pistiner a izbutit o performanță ieşită din comun: să aducă pe ecran „o echipă de tineri” (lucrători la un canal de irigații) aşa cum sunt ei, nu cum i-ar vrea cineaştii, o echipă de tineri cu gândurile, întrebările, neliniştile, speranțele, glumele lor, cu munca şi cu chiulul lor, cu răbdarea şi mai ales cu nerăbdarea lor. Atât. Nimic mai mult. Dar era foarte mult în contextul anilor dinspre sfârşitul deceniului al optulea. Tot atunci, Ada Pistiner realiza documentarul *Un cămin cultural* (un film bogat în observații „mici” de viață, capabile să îndrume spre mari adevăruri) şi încă un film incitant, intitulat *Şi...* (1978), despre care o las să vorbească tot pe Eva Sîrbu: „Poemul acela despre cum se ajunge lebădă, nu neapărat în dans, dar în artă. Arta înțeleasă ca un dans. Poemul acela care ar fi rămas doar grațios dacă nu ar fi fost cu atâta luciditate dureros. Dureros în sensul tipic şi specific artei care, ştiut este, se împlineşte doar astfel: scrâşnind din dinți şi cu zâmbetul pe buze. Este felul în care îşi face filmele Ada Pistiner, este felul în care şi-a făcut şi debutul în lungmetraj cu *Stop cadru la masă.”* Ada Pistiner intra exploziv – o explozie de sinceritate – în filmul românesc, intra ca o speranță. Pentru regizoare (şi nu numai pentru ea), confirmările au fost imposibile, însă, în anii ’80...

ANIMAŢIA (ÎNCĂ) ÎN OFENSIVĂ

Surse statistice confirmă ascensiunea filmului de animaţie în deceniul al optulea: la Studioul „Animafilm” – înfiinţat, cum am văzut, în anul 1964 –, între anii 1971 şi 1980 s-au realizat 534 de filme (o medie, aşadar, de peste 33 de titluri anual, producţia variind între 28 de pelicule în 1971 şi 44 în 1980). Pentru cei mai mulţi dintre harnicii artizani ai Studioului, anii ’70 au fost anii cei mai faşti ai filmografiei lor. Tocmai pentru că, în această perioadă, frontul creator s-a lărgit considerabil şi palmaresul multor realizatori a devenit tot mai substanţial, voi proceda, pentru o dată, alfabetic în tentativa portretizării profilului artistic al animaţiei româneşti. Să deschidem, în consecinţă, „catalogul” cineaştilor de la „Animafilm”, aşa cum arăta el la începutul anilor ’70...

Florin Anghelescu (1931-2008) : cu aproape un deceniu de activitate la activ, preferând, în creaţia sa, „cartoanele decupate”, regizorul s-a dedicat în continuare filmelor pentru copii (continuându-şi un serial „de suflet”, *Aventurile lui Bobo*, lansând alţi eroi cu audienţă la micii spectatori – Boroboaţă, Pic şi Poc, Dixy –, istorisind câte o *Poveste de la Pol,* colaborând la serialele cu Pătrăţel şi Bălanei), dar s-a adresat, pe un ton umoristic, şi celor maturi, cum s-a întâmplat în *Variaţiuni cu... haltere* (1973). Victor Antonescu (n. 1936): foarte activ, la rându-i, a realizat, în acest deceniu, primul lungmetraj de animaţie românesc, *Robinson* Crusoe, încă în 1972 (un film – mă credeţi, nu mă credeţi – ... interzis până după decembrie ’89 – !!! –, din pricina unor acuzaţii sublime, cum ar fi, de pildă, atitudinea sa... „rasistă” în înfăţişarea negrilor care participă la aventura eroului titular); altfel, pasiunea parodiei a marcat şi scurtmetrajele sale din această perioadă, printre care *Grădina amoraşilor* (1974), *Roboţelul Mihaelei* (1976), regizorul pregătindu-şi, în tot acest timp, „marea lovitură” din anii ’80, cu aventurile „muşchetarilor”. Tatiana Apahidean (1939-2012): aflată – practic – la, început de carieră (cum am văzut, primul ei film e datat din 1969), s-a aflat în cea mai fastă perioadă a creaţiei sale: după ce păpuşile şi cartoanele decupate au fost prima sa pasiune de animator, autoarea şi-a extins tehnicile de lucru, animând... de toate, bucăţi de turtă dulce sau mărgele, în filme „gustoase” ca *Fetiţa de turtă dulce* (1974) – o peliculă distinsă cu un premiu pentru grafică al Asociaţiei Cineaştilor – sau *Mărgelele năzdrăvane* (1975), povestindu-le celor mici basme precum *Cojoacele Babei Dochia* (1971), sau încercând să răspundă unor fermecătoare „de ce”-uri ale copilăriei: *Avionul de hârtie* (1977), *Joc de cuburi* (1978), *La mare* (1979), *Vântul* (1980). Matty Aslan (1924-1995): faimosul caricaturist şi-a valorificat plenar precizia şi concizia desenului său, îmbogăţind filmografia genului satiric, în anii ’70, cu titluri ca *Formica, Din nou Formica, D-ale organigramei, Organigrame II, Doi într-o barcă* ş.a, studii de moravuri cu „bătaie lungă” şi de mare eficienţă umoristică. Artin Badea (1934-2007): inspirat creator de personaje (el fiind inventatorul lui Bălănel, personaj care, preluat „pe bandă” de mulţi realizatori ai Studioului, a făcut înconjurul lumii), regizorul şi-a înscris numele pe multe alte pelicule ale perioadei: *Din lumea animalelor* (1971), serialul *Viaţa romanţată a lui Gherase* (1972-1973), *Zâmbiţi, vă rog!* (1973), *Baloane vrăjite* (1974), *Pe urma urmei* (1975), *Bagheta fermecată* (1980). Mihai Bădică (n.1941): şi pentru el, anii ’70 au însemnat o perioadă fastă: câteva premii ale Asociaţiei Cineaştilor (pentru *Geneza,* pentru *Metafora),* victorii artistice obţinute îndeosebi prin metoda „modelării sub aparat” a

unor personaje de plastilină, în filmografia sa înscriindu-se titluri precum *Părinți şi copii* (1973), *Ingeniosul Icar* (1974), *Geneza* (1975), *Alter ego* (1977), *Şerbetul* (1978), *Norii* (1979), *Vasul cu flori, Metafora* (1980); după 1985 el va lucra în străinătate, nu înainte de a realiza în țară două creații reprezentative pentru un talent viguros: *Nişte sticle,* în 1981 (o originală animație de sticle, distinsă, de asemenea, cu un premiu al Asociației Cineaştilor), şi profesiunea de credință *Galilei* (1984), un film care, probabil, a grăbit – prin chinurile sale – plecarea sa spre țări mai reci. Sabin Bălaşa (1932-2008): prezența unui pictor cu renume a fost, desigur, un „punct câştigat" pentru Studioul „Animafilm", mai ales pentru că – în intervalul la care ne referim – pictorul a obținut câteva importante premii cinematografice (utilizând tehnica picturii sub aparat), premii acordate de Asociația Cineaştilor pentru filme ca *Galaxia* sau *Exodul spre lumină,* filmele „mari" ale regizorului Sabin Bălaşa, în spațiul amintit, au fost *Întoarcerea în viitor* (1971), *Galaxia* (1973), *Odă* (1975), *Exodul spre lumină* (1979); după aceste incursiuni în universuri fantastice, după aceste („omologate") investiții de încredere, autorul a „reziliat" – cum se spune azi – „contractul cu cinematografia": a fost o pierdere pentru filmul românesc. Dar... să mergem mai departe... Zaharia Buzea (1941-1985): intrat în cinematografie cu filmul *Dănilă Prepeleac* (1971), autorul a realizat *Zece măgăruşi* (1972), *Întâmplări cu arici* (1975), a colaborat la seriale precum *Coco şi Roco* (1974-1975), *Bălănel* (1976-1979), a semnat filme ca *Motanul păcălit, Bal mascat* (în 1980) şi *Ciocolata* (în 1981); după plecarea lui – la numai 44 de ani –, soția, Ana-Maria Buzea (n.1940) a devenit co-realizator al unor seriale (*Eroi ca-n filme, Gore şi Grigore, Aventurile lui Pătrățel).* Angela Buzilă (n.1932): devenită realizator (din 1967) – după o activitate de desenator, intermediarist, scenograf –, regizoarea şi-a adjudecat două filme: *Singurătatea puiului* (1971) şi *Frunza şipului* (un premiu la Veneția, în 1972). Luminița Cazacu (1940-2011): întregul deceniu – de fapt, între anii 1973 şi 1981 –, regizoarea s-a arătat interesată de serialul *Penelopa,* o „serie" savuroasă care glosează umoristic pe o temă oricând „la ordinea zilei", aceea a condiției femeii; în migăloasa tehnică a cartoanelor decupate, regizoarea a închipuit încântătoare poveşti pentru copii – ca acelea din 1970, *Bună dimineața, poveste* sau *Cine a pierdut girafa* –, neuitate rămânând lumile mirifice din filme-poem ca *Baladă pentru mărgica albastră,* mici bijuterii de gen. Bob Călinescu (1926-1990): rămas credincios filmului de păpuşi, şi-a îmbogățit filmografia cu titluri precum *În pădure* (1973), *Pică pară mălăiață* (1975), *Judecata* (1976), pentru ca, ulterior, să-şi îndrepte creația spre filmul de televiziune.

În catalog (ca să mai schimbăm foaia) ar urma Nell Cobar (1915-1993): un caricaturist reputat, care şi-a adus pe ecran personajele lansate în rubricile sale satirice din ziare şi reviste, Mihaela şi Mitică. Stilul său grafic – devenit popular (din presă şi ilustrația de carte) a „irupt" în film, printr-o serie de titluri „tematice": *La mulți ani, Mihaela!* (1971), *Leo şi Leo* (1972), *Adresantul cunoscut* (1973), *Zig-Zag* (1974), *E primăvară, Mihaela* (1975), *Bravo, Mihaela!* (1976), *Mihaela în vacanță* (1977), *Mihaela şi săniuța de argint* (1978), *Să nu uităm trotinetele* (1979), *Curat murdar* (1980); a fost „perioada de glorie" a desenatorului-cineast: va reveni şi-n deceniul următor, dar fără Mihaela... Constantin Crîhmărel (1924-2011): important şi harnic „conturist",

„intermediarist", desenator şi animator – îndeosebi al lui Gopo –, a realizat, la rândul lui, în anii '70, câteva filme: *Din lumea animalelor* (1971), *Elefantul grădinar* (1972), *Infinit* (1977). Liviu Ghigorț (1925-1979): ultimele sale filme au fost *Week-end* (1975), *Puterea obişnuinței* (1975), *Revizia* şi *Raliul* (1978). Despre Gopo ce să mai spunem? Foarte activ în această perioadă, mai ales în zona unor lungmetraje cu actori, a primit şi câteva premii internaționale pentru scurtmetraje de animație: *Ecce Homo* (1978) şi *Trei mere* (1979).

Mai departe... Iulian Hermeneanu (n.1923): cu... douăzeci de ani la activ (pe teritoriile filmului de animație), regizorul a continuat să producă: *Piticul Cipi* (1972), *Ciopârțilă* şi *De ziua bunicii* (1973), *Aniversarea* (1977), *Clopoțelul* (1978), *Furnicile* (1980), *Casa iepuraşilor* (1981)... Virgil Mocanu (n.1931): autor cu vocație ironică – vădită mai ales în seria umoristică *Familia: Familia* (1975), *Familia face sport* (1977), *Familia face cumpărături* (1978), dar şi în filme precum *Gara cu bucluc* (1975), *Excursia* (1976), *Ca între vecini* (1977) –, a realizat, în perioada de referință, alte câteva pelicule viabile: *Sfera* (1972), *Mărul* (1973), *Jobenul* şi *Turbanul lui Ali-Baba* (1974), serialul *Aventuri submarine* (1979), *Prizonierii nisipurilor* şi *Planeta de cristal* (1980). Ştefan Munteanu (1926-1990): înainte de a se stabili în Statele Unite ale Americii (şi de a-şi încheia viața, la Los Angeles, în 1990), a repurtat un premiu la Trieste pentru filmul *Vademecum* (1972) şi, tot atunci, a semnat un alt film, *Invenția.* Adrian Nicolau (1926-1994): autorul multor episoade din cele mai cunoscute seriale pentru copii (*Aventurile lui Bobo, Pătrățel, Peripețiile lui Ionuț, Vreau să ştiu),* s-a implicat ulterior – cu ton umoristic – în filme dedicate adulților: *Penelopa şi gelozia* sau *Luna de pe cer.* Izabela Petraşincu (n.1931): arhitectă (de meserie... primordială), autoarea debutează o dată cu incursiunea noastră în acest deceniu, prin filme precum *Comoara din piramidă* (1971), *Parada cifrelor* (1975) – un premiu la Teheran, *Cum a plecat nota 3* (1974), *Făt-Frumos* (1977), *Lâna* (1978), *Lupul* (1979); încercând să demonstreze că filmul pentru copii poate aborda expresia grafică stilizată, autoarea vădeşte o mare inventivitate, şi când lucrează cu cartoane decupate (*Parada cifrelor, Cum a plecat nota 3),* şi când animă păpuşi (ca în cuceritoarea serie a poveştilor „pe un fir de lână"). Adrian Petringenaru (1933-1989): regizorul care a realizat *filme de autor* în tehnici foarte diferite – de la cea amintind icoanele pe sticlă *(În pădurea lui Ion, Bizanț după Bizanț)* la cartoanele decupate (*Expertiza de artă),* de la grafica esențializată (*Cale lungă)* până la desenul pe calc (*Concurs, Principiul lanului)* sau pe hârtie *(Perpetua renaştere),* chiar dacă exemplele depăşesc cadrul temporal al capitolului de față – şi-a adăugat, în filmografie, alte titluri, precum: *Cale lungă* (1976), *Traian şi Decebal* (1977), *Legendă* (1978). Liliana Petruțiu (n.1940): cu subtilități grafice, regizoarea s-a impus prin filme variate ca gen, *Cine ştie să cânte* (1972), *Ghicitori* (1975), *Poveste cu buline* (1974), *Punguța cu doi bani* (1975), *Să ne jucăm de-a terra* (1977), obținând şi câteva premii ale Asociației Cineaştilor (pentru *Cine ştie să cânte, Să ne jucăm de-a terra),* rafinamentul cromatic al autoarei va avea o şi mai mare strălucire în deceniul următor. Eduard Sasu (n.1937): înainte de a se stabili în Spania (în anii '80), regizorul a lucrat, ani de zile, la serialul *Guță* (cu filmul *Guță tractorist*, din 1972, a luat şi un premiu în străinătate, la Niš), la alte seriale ale Studioului *(Viața romanțată a lui Gherase, Bălănel).* George Sibianu (1927-2007): unul dintre primii realizatori ai filmelor de păpuşi a trecut la

desenul animat, investind, în continuare, umor şi fantezie în filme precum *Găina* (1974), *Surpriza* (1975), *Bobul de grâu* (1977), *Orele* (1978), *Coşul cu mere* (1979); informaţia ştiinţifică, la el, îndeosebi în episoadele seriei „Vreau să ştiu”, este de obicei înglobată într-o poveste cu umor şi suspans. Laurenţiu Sîrbu (1936-2000): multiplu premiat la festivaluri internaţionale, la Teheran şi Cracovia (în 1973) pentru *Puiul,* la Odense (în 1977) pentru *Clopoţelul de argint* (repurtând şi premii „interne”, pentru *Fereastra,* tot în 1977, Premiul Asociaţiei Cineaştilor), regizorul şi-a adăugat alte şi alte titluri într-o filmografie bogată – *Umbra voinicului* (1971), *Alfabetul* (1973), *Baladă* (1975), *Noaptea* (1976), *Jocuri şi jocuri* (1980) –, dovedindu-se activ şi în serialul *Aventuri subterane* (1977-1979). Olimp Vărăşteanu (1929-2007): unul dintre veteranii Studioului, a lucrat intens, şi el, în anii ’70, la diferite seriale (*Pătrăţel, Bălănel* ş.a.), impunându-se în continuare ca un fin umorist – ca în deceniul anterior, ca în deceniul următor –, printre filmele sale din perioada respectivă fiind şi *Insula* (1971), *Fabule* (1980).

Am omis, la citirea catalogului, două nume importante (pe lângă celelalte, omise „din greşeală”). Unul ar fi acela al regizorului Zoltan Szilagyi (n.1951), autorul celui mai valoros – cred – desen animat al deceniului, *Nodul gordian,* distins – de altfel – cu multe premii internaţionale (Oberhausen, Zagreb, Espinho, Bilbao – 1980) şi naţionale (premiul Asociaţiei Cineaştilor – 1979). Regizorul va mai realiza doar două filme în ţară – *Arena* în 1981 şi *Monolog* în 1983 –, pentru a se stabili, ulterior, în Ungaria, la Kecskemet. O „serie” de graficieni – dedicaţi filmului de animaţie – s-a afirmat, prin „opera prima”, în ultimul an al deceniului al optulea (Nicolae Alexi cu *Zmeul,* Ion Manea cu *Căsuţa bunicilor,* Ştefan Anastasiu cu *Trei pastile greu de înghiţit),* filmul de excepţie al acestui „nou val” a rămas, cum spuneam, *Nodul gordian* de Zoltan Szilagyi. Iată ce scria despre film, la premieră, Dana Duma (în Almanahul „Cinema” 1980): „Metaforă filosofică a accesului la cunoaştere, dar şi a destinului celebrităţii, pelicula îşi construieşte demonstraţia cu rigoare, dar şi cu vocaţia suspans-ului. Linia desenului este contorsionată, iar metamorfoza ei nelinişţitoare. Personajul care încearcă pe o scenă să desfacă simbolicul nod, aclamat atunci când îl taie rapid cu o sabie şi huiduit când se căzneşte năduşit să-l deznoade, este studiat în reacţiile lui cele mai intime. Arareori animaţia urmăreşte atât de atent detaliile microfizionomice, investindu-le cu valori psihologice”. Evenimentul artistic era salutat, în epocă – printre alţii – şi de poeta Nina Cassian: „Iată că Zoltan Szilagyi ne oferă în desen animat o metaforă filosofică de anvergură cu al său *Nod gordian* la care e, deopotrivă, de admirat temeritatea graficii – adică temeritatea de a sfida, prin desen studiat, aproape clasic şi portret după natură, linia schematic-sintetică instalată de atâta vreme, cu obstinată autoritate – şi temeritatea abordării unei probleme fundamentale existenţiale”.

L-am lăsat... la urma urmelor pe regizorul cu cea mai prodigioasă creaţie artistică în anii ’70, Ion Truică (1935-2017). Intrat în zona filmului de animaţie abia în 1970 (cu scurtmetrajul *Pe un perete),* Ion Truică avea să devină repede o autoritate în materie, un „inconfundabil stilist” – după cum îl caracterizează Dinu Ioan Nicula, care adaugă (în cartea sa despre filmul românesc de animaţie): „Dialectica proprie acestui autor rezidă în raportul dintre austeritatea personajelor sale şi ritmul cromaticii care se adecvează

unei anumite grandilocvențe a subiectelor. Pictural de-a lungul întregii sale creații, Truică a reuşit, în momentele lui de har, să conjuge acest atribut cu o tensionare superioară a materialului cinematografic". După *Vânătoarea* (1971), regizorul a realizat un film multiplu premiat (la Veneția şi Barcelona, în țară), *Carnavalul* – pornind de la povestea „fetiței cu chibrituri" –, pentru ca, în continuare, creația sa să dobândească amplitudini filosofice prin filme precum *Cadoul* (1973), *Marea zidire* (1974) sau prin alte ecranizări de anvergură, *Hidalgo* după Cervantes în 1975, *Remember* după Nichita Stănescu în 1978 sau *Prințul fericit* după Oscar Wilde în 1980. Tălmăcirile cinematografice după opere literare constituie „axul" unei filmografii care, în perioada de referință, mai cuprinde titluri ca *Furtuna* (1977), *Farul* (1979), *Măiastra* (1980). Atât ecranizările înzestratului grafician, cât şi evocările istorice beneficiază de o originală, rafinată expresie plastică.

FILMUL ROMÂNESC MERGE MAI DEPARTE...

Anii 1976-1980, ținând cont şi de peliculele amintite în capitolele anterioare, n-au fost – cu toate „strângerile de şurub" periodice – nişte „ani răi" pentru filmul românesc, deşi prerogativele cenzurii au devenit, pe zi ce trece, mai stresante. Este drept, creațiile importante au devenit din ce în ce mai rare, dar producția de filme s-a consolidat, şi, în intervalul amintit, au fost realizate 129 de pelicule de lungmetraj (o medie, aşadar, de peste 25 de filme anual, 22 în 1976 şi 32 în 1980!). A fost şi mult „balast", desigur, dar – cum am văzut, în cazul unor cineaşti de seamă – pe platouri s-a lucrat intens. În perioada amintită s-au realizat (menționez anii producției) filme precum *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu, *Instanța amână pronunțarea* de Dinu Cocea, *Mere roşii* de Alexandru Tatos, *Osânda* de Sergiu Nicolaescu, *Prin cenuşa imperiului* de Andrei Blaier, *Tânase Scatiu* de Dan Pița, *Trei zile şi trei nopți* de Dinu Tănase, *Tufă de Veneția* de Petre Bokor, *Ultima noapte a singurătății* de Virgil Calotescu (în 1976), *Gloria nu cântă* de Alexandru Bocăneț, *Buzduganul cu trei peceți* de Constantin Vaeni, *Iarba verde de acasă* de Stere Gulea, *Ma-ma* de Elisabeta Bostan, *Marele singuratic* de Iulian Mihu, *Râul care urcă muntele* de Cristiana Nicolae (în 1977), *Trepte pe cer* de Andrei Blaier, *Doctorul Poenaru* de Dinu Tănase, *E-atât de aproape fericirea* de Andrei Cătălin Băleanu, *Rătăcire* de Alexandru Tatos, *Avaria* de Ştefan Traian Roman, *Înainte de tăcere* de Alexa Visarion, *Drumuri în cumpănă* de Virgil Calotescu, *Vlad Țepeş* de Doru Năstase, *Totul pentru fotbal* de Andrei Blaier, *Între oglinzi paralele* de Mircea Veroiu, *Expresul de Buftea* de Haralambie Boroş, *Ediție specială* de Mircea Daneliuc, *Mânia* de Mircea Veroiu, *Pentru patrie* de Sergiu Nicolaescu, *Septembrie* de Timotei Ursu, *Urgia* de Iosif Demian şi Andrei Blaier (în 1978), *Un om în loden* de Nicolae Mărgineanu, *Clipa* de Gheorghe Vitanidis, *Vacanță tragică* de Constantin Vaeni, *Vis de ianuarie* de Nicolae Oprițescu, *Falansterul* de Savel Stiopul, *Teatrul cel Mare* de Constantin Vaeni, *Ultima frontieră a morții* de Virgil Calotescu, *Speranța* de Şerban Creangă, *Mireasa din tren* de Lucian Bratu, *Blestemul pământului, blestemul iubirii* de Mircea Mureşan, *Mijlocaş la deschidere* de Dinu Tănase, *Zbor planat* de Lucian Mardare (în 1979), *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* de Malvina Urşianu, *Bună seara, Irina!* de Tudor Mărăscu, *Duios Anastasia trecea* de Alexandru Tatos, *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc, *Bietul Ioanide* de Dan Pița, *Stop cadru la masă* de Ada Pistiner, *Am fost şaisprezece* de George Cornea, *Burebista* de

Gheorghe Vitanidis, *Lumina palidă a durerii* de Iulian Mihu, *O lacrimă de fată* de Iosif Demian, *Vânătoarea de vulpi* de Mircea Daneliuc, *Pruncul, petrolul şi ardelenii* de Dan Pița (în 1980)... Am ales, premeditat, filme de valori diferite, tocmai pentru a scoate în evidență diversitatea opțiunilor. Dar să privim mai de aproape creațiile unor regizori (la care nu ne-am referit încă) din această a doua parte a deceniului al optulea...

Pentru regizorul Andrei Blaier, filmul *Prin cenuşa imperiului* (martie 1976) are o importanță deosebită, el inaugura, practic, o a doua etapă importantă a creației sale (după un „capitol" dens, concentrat, consacrat actualității): recursul la istorie. Scenariul scriitorului Zaharia Stancu (o adaptare pentru film a romanului „Jocul cu moartea") aduce în prim-plan un personaj emblematic, Darie, eroul multor scrieri – autobiografice – ale prozatorului. De fapt, două sunt personajele „de față" în filmul *Prin cenuşa imperiului.* Darie („un copil fără vârstă – cum îl definea regizorul –, un copil profund şi dulce, aspru şi delicat, înverşunat şi blând... ca o apă bună şi întinsă... şi adâncă", interpretat de Gabriel Oseciuc) şi Diplomatul (un „personaj de esență tragică, care-şi ascunde tot timpul condiția, încercând s-o uite, s-o mistifice", rol esențial pentru Gheorghe Dinică). Cei doi sunt eroii unui original şi palpitant *road movie,* petrecut în anul 1917, pe drumurile unui imperiu în destrămare, cum era, la ora aceea, imperiul austro-ungar: prinşi într-o razie, în Bucureştiul ocupat de nemți, Diplomatul şi Darie sunt obligați să plece într-o lungă şi zbuciumată călătorie, cu trenul, într-un vagon de marfă, pentru ca apoi, după ce reuşesc să evadeze, să străbată, la pas, Serbia, până în Bitolia, şi să revină în țară, prin Bulgaria. Îndeosebi pentru Darie, drumul „prin cenuşa imperiului" este un drum inițiatic, un prilej de maturizare, de cunoaştere a sensurilor vieții. Însoțit de operatorul Dinu Tănase, de compozitorul Radu Şerban, regizorul Andrei Blaier a marcat cu peceți de realism poetic ramificațiile narative ale intrigii (se disting şi alte personaje pe parcursul tramei, interpretate de Cornel Coman, Irina Petrescu, Ernest Maftei, Ştefan Sileanu, Ferencz Bencze, Jean Reder, Elena Albu, Florina Cercel), accentul principal fiind pus, însă, pe „căutarea de sine" a personajelor, materializată – în cazul tânărului – prin replica, strigată, din final (o adevărată descoperire): „Darie al lui Darie al lui Darie!..." Ideea este subliniată şi de Ioan Lazăr (în cartea sa „Arta narațiunii în filmul românesc"): „Este vorba despre o crâncenă căutare de sine, în cadrele unor tipare indeclinabile. *Timpul gnoseologic* îşi justifică el însuşi stilul îngăduitor, deschis oricăror experiențe. Înşiruirea de poveşti şi punctarea lor subiectivizantă au alcătuit, iată, filmul întoarcerii către sine a lui Darie, ca unic reazem al amenințătoarei disoluții a personalității, într-o vreme ce parcă şi-a ieşit din țâțâni". Foarte activ în perioada la care ne referim, regizorul Andrei Blaier a mai realizat un film de actualitate, inspirat din viața „liniorilor" – cei care instalează liniile de înaltă tensiune –, *Trepte pe cer* (ianuarie 1978), cu Silvia Popovici, Gheorghe Dinică, Ilarion Ciobanu, Petre Gheorghiu, Boris Ciornei şi Nucu Păunescu în distribuție, apoi a sprijinit debutul regizoral al lui Iosif Demian cu drama ciudată, stranie, *Urgia* (februarie 1978) şi s-a defulat – alături de Petre Gheorghiu, Aurel Giurumia, Paul Lavric, Ovidiu Schumacher, Gheorghe Dinică, Jean Constantin, Mihai Mereuță, Nicolae Praida, Sebastian Papaiani, Emil Hossu, Cornel Coman, Monica Ghiuță, Nicu Constantin – în comedia sportivă scrisă de Mircea Radu

Iacoban *Totul pentru fotbal* (decembrie 1978). În ultimii doi ani ai deceniului, Andrei Blaier – întâi cu Mihai Constantinescu, apoi cu Mircea Mureşan – a lucrat intens la serialul TV de anvergură *Lumini şi umbre,* care rula pe micile ecrane în cursul anului 1982 (sub forma a 33 de episoade) şi care a fost reluat, cu peripeţii (unele ruşinoase, chiar condamnabile pentru postul naţional de televiziune) în anul 2000...

O comedie deloc gratuită lansa, în aprilie 1976, regizorul Manole Marcus: *Operaţiunea „Monstrul",* cu trei... monştri sacri – Toma Caragiu, Octavian Cotescu şi Marin Moraru (în mici „recitaluri" antologice) – şi cu un scenarist... pus pe şotii: pentru o dată, Titus Popovici apelează la recuzita umorului absurd, disimulându-şi astfel unele dintre ţintele satirice care vizează – indubitabil – chiar „monstrul cel mare". Altfel, în acei ani, regizorul Manole Marcus a realizat un „policier" destul de „şters", *Cianura şi picătura de ploaie* (septembrie 1978), pe un scenariu scris în colaborare cu Virgil Mogoş, cu Ştefan Bănică într-un rol ofertant, şi o pseudo-comedie de actualitate, *Omul care ne trebuie* (noiembrie 1979), în care „se văd" Ilarion Ciobanu, Catrinel Dumitrescu – un rol frumos, sentimental-tineresc –, Mihai Stoian şi, printre alţii, Jean Constantin, în prelungi discuţii despre fotbal şi despre Titi Teaşcă (scrise, într-un scenariu cam „grăbit", de Ion Băieşu); dialogul „la distanţă" al regizorului Manole Marcus cu colegul său de debut a continuat, „partea leului" – în acest interval – revenind, cum vom vedea, regizorului Iulian Mihu. Până atunci – mergând pe „firul" premierelor –, ar fi de detaliat contribuţiile unor regizori ca Mihai Constantinescu, Dinu Cocea, Savel Stiopul, Sergiu Nicolaescu, Virgil Calotescu. Două filme a realizat, în 1976, Mihai Constantinescu: *Singurătatea florilor* şi *Premiera.* O idee de Teodor Mazilu şi un scenariu de Octav Pancu-Iaşi au stat la baza filmului – sensibil şi delicat – *Singurătatea florilor,* cu câteva partituri actoriceşti generoase pentru Radu Beligan (un medic ursuz, cu complicaţii familiale, care primeşte într-o bună zi... un buchet de flori, de care încearcă să se debaraseze de parcă ar avea la el o bombă cu hidrogen), Toma Caragiu (un şofer de taxi bonom, cu umor înţelept), George Constantin (un prieten al eroului, angrenat într-o confruntare tensionată), printre ceilalţi interpreţi fiind Valeria Gagialov, Micaela Caracas, Colea Răutu, Ica Matache, Eugenia Bosânceanu, Gheorghe Visu, Adina Popescu, Coca Andronescu; „în căutarea sentimentului pierdut" – zice Alice Mănoiu în „Cinema", nr. 2/1976 – că s-ar putea intitula „cursa" prin oraş, cu taxiul, a eroului, adăugând: „important e că parfumul florilor singuratice persistă chiar atunci când grădina e năpădită de argumente epice prozaice, când filmul nu găseşte totdeauna tonul elegant-amărui cu care admonestăm egoismul şi afecţiunea drămuită, şi lipsa de afecţiune şi lipsa de recunoştinţă, şi încă multe alte absenţe dintr-un bilanţ sentimental falimentar". Mai puţin inspirat s-a dovedit regizorul în *Premiera* (noiembrie 1976), film în care dramaturgul Aurel Baranga – la 25 de ani după primele sale colaborări cu cinematografia – şi-a adaptat pentru ecran o piesă de succes, „Travesti"; regizorul a greşit „tactic", optând pentru o „punere în scenă" (strict teatrală), pentru a demonstra... imixtiunea teatrului în viaţa cea de toate zilele. Rămân, din film, câteva „recitaluri" de virtuozitate (Carmen Stănescu, Carmen Galin); altfel – cu toată distribuţia, efectiv, impresionantă: Emil Botta, Radu Beligan, Toma Caragiu, Dem Rădulescu,Virgil Ogăşanu, Mircea Şeptilici, Aurel Giurumia, Vasilica

Tastaman, Tamara Buciuceanu! – ne aflăm în fața unei situații paradoxale: replicile, parcă, ...mânuiesc personajele, nu se întâmplă invers, cum s-ar fi cuvenit. Printre colaboratorii regizorului la aceste două filme: operatorul Costache Dumitru Fony, compozitorul Temistocle Popa, scenografii Vasile Rotaru (la primul film), Liviu Popa (la al doilea). Dinu Cocea a revenit pe ecrane cu *Instanța amână pronunțarea* (iunie 1976), pe un scenariu scris în colaborare cu Mihai Opriş şi Gabriel Iosif Chiuzbaian, povestea unui proces (al cărui judecător este Ion Caramitru); joacă în film mulți actori de elită – Radu Beligan, Octavian Cotescu, Gheorghe Cozorici, Colea Răutu, Draga Olteanu Matei –, dar principalele reuşite ale filmului se bazează pe portretele cu „seve de viață" create de Tanți Cocea (mama unui miner accidentat mortal în subteran), Valeria Seciu (soția judecătorului), Constantin Guriță (laşitatea „cu acoperire", în rolul unui inginer), Gilda Marinescu (soția acestuia, un personaj cu valențe tragice), Constantin Diplan (un „băiat bun" mai special), o neprofesionistă, Dorina Apetroaei (un simbol al candorii), George Motoi (remarcabil în înfruntările cu judecătorul). Următorul film al regizorului Dinu Cocea a fost *Ecaterina Teodoroiu* (decembrie 1978), un „remâke", cu Stela Furcovici în rolul titular şi cu Ion Lupu (Gheorghe Mănoiu), Mihai Mereuță (Bătrânul), Ion Caramitru (Doctorul Mureşan), Cornel Coman (Colonelul Jipa), Elena Sereda (Mama), Amza Pellea, Ilarion Ciobanu ca parteneri. În anii '80, Dinu Cocea se va stabili în Franța, până atunci va mai lucra, în anul 1980, filmele *Iancu Jianu haiducul* şi *Iancu Jianu zapciul* (premiera: februarie 1981), reluându-şi preocupări mai vechi, colaborând la scenariu – de data aceasta – cu Mihai Opriş şi Vasile Chiriță, consacrându-l în rolul personajului titular pe Adrian Pintea.

Partea a doua a anilor '70 a fost propice pentru regizorul Savel Stiopul, care a prezentat pe ecrane *Ultimele zile ale verii* (septembrie 1976) şi *Falansterul* (mai 1979), două filme diferite – ca gen şi din punct de vedere stilistic –, dar cu reale calități artistice. *Ultimele zile ale verii* însemna, pentru regizor, „o revenire fericită la filmul de actualitate" – cum scria (în „Cinema", nr. 9/1976) Eva Sîrbu. Filmul pornea de la un scenariu de Constantin Stoiciu, avea ca operatori pe Ştefan Fay Ştefan şi Florin Paraschiv, acționa cu o distribuție numeroasă (Cornel Coman, Maria Rotaru, Adriana Ionescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Constantin Drăgănescu, Matei Alexandru, Ana Ciobanu, George Mihăiță, George Calboreanu jr., Fabian Gavriluțiu, Constantin Vaeni, Constantin Bârliba şi – cu participări „extraordinare" – Tamara Buciuceanu, Gheorghe Cozorici), miza pe compozitorul H. Maiorovici şi pe scenograful Victor Țapu. Practic, filmul vine în continuarea unor pelicule mai vechi ale cineastului, *Anotimpuri* şi *Ultima noapte a copilăriei,* cuprinzând deodată – prin personajele sale principale – două „treceri": dinspre adolescență spre tinerețe, de la tinerețe spre maturitate. Asupra celui de al doilea film din epocă al cineastului, *Falansterul,* merită să insistăm. Istoria păstrează la loc cuvenit, astăzi (un loc... nici prea mare, dar nici prea mic), experiența de acum un secol şi jumătate a „falansterului de la Scăieni", expresie originală a ideilor socialist-utopice din epocă, inițiativă datorată tânărului gânditor Teodor Diamant şi confratelui său întru idei Emanoil Bălăceanu; pe moşia acestuia din urmă, vreme de aproape doi ani de zile, în epoca de prefaceri ce vestea revoluția de la 1848, comunitatea asociaționistă schița modelul unor noi norme de organizare socială, în care

spiritul de dreptate şi egalitate erau principii suverane, exploatarea abolită, iar demnitatea umană recunoscută şi garantată. „Veacul de aur” era încă departe, foarte departe, pe vremea în care foarte tânărul discipol al lui Charles Fourier, Teodor Diamant, întors în România după studiile efectuate în Germania, Elveția şi Franța, punea în aplicare la Scăieni – pentru a doua oară în timpul vieții marelui utopist francez, după experiența de la Condé-sur-Vesgres – îndrăznețele idei sociale ale vremii. Veacul de aur era atunci un vis irealizabil (ca şi acum, fireşte). Dar visarea viitorului devenise o stare de spirit a minților entuziaste din epocă. Despre această stare vizionară de spirit îşi propun să vorbească scenariştii *Falansterului,* Nicolae Dragoş şi Florian Avramescu, rememorând experiența comunei din Scăieni – cu entuziasmele, limitele şi dramele sale –, evocând totodată imaginea „diamantină” a celui care, fascinat de „şocul viitorului” (ca alții, altădată), punea, în 1835, bazele primei societăți româneşti bazate pe principii „comuniste”. Un clopot spart este leit-motivul filmului realizat de Savel Stiopul. O mențiune specială merită, desigur, interpretul rolului principal, Adrian Pintea, pentru care rolul lui Teodor Diamant rămâne (chiar dacă... „trecut-au anii”...) un mare examen cinematografic: personajul are acea „secretă” lumină interioară care i-a purtat privirea gândului peste decenii, o tristețe surdă, o umbră de mister. Reîntâlnim în film actori încercați, ca Liviu Ciulei şi Vasile Nițulescu, în remarcabile portrete compoziționale (nu întâmplător distribuiți într-un film „retro”); din numeroasa distribuție menționez şi rolurile create de Julieta Szönyi, Elena Albu, Enikö Szilagyi, Fabian Gavriluțiu, Remus Mărgineanu, Cornel Revent, Andrei Finți, Mihai Mălaimare.

Deceniul – şi în a doua parte a lui – a fost prolific pentru Sergiu Nicolaescu. În septembrie 1976, ieşea pe ecrane *Osânda,* o ecranizare după romanul lui Victor Ion Popa „Velerim şi veler doamne”, scenarizat de Anuşavan Salamanian şi Sergiu Nicolaescu. Atraşi de materialul epic originar, scenariştii au preluat câteva personaje – printre ele pe protagonistul conflictului, Manlache Pleşa –, au preluat câteva din întâmplările narațiunii, dar „lectura” lor a redimensionat semnificațiile faptelor relatate, filmul dobândind – față de roman – sensuri sociale mai acuzate, constituindu-se ca un ecou tragic al răscoalei din 1907. Cum spunea despre Manlache Pleşa însuşi interpretul său, Amza Pellea – a cărui compoziție, excelentă, evidențiază îndeosebi dramatismul interior al eroului –, personajul „este o imagine a felului cum a mocnit şi s-a plămădit durerea în sufletul acestui neam românesc”. Destinul unui om simplu dobândeşte valoarea de simbol (aşa cum de altfel intenționa şi Victor Ion Popa cu personajul său), dimensionează relația individ-societate într-o lume care – cum se spune – subminează şi anulează „prețul omului”. Tribulațiile fără ieşire ale eroului constituie firul unei acțiuni cu multe ramificații, *Osânda* fiind – în primul rând – un *film epic.* O poveste de dragoste, frumoasă (preluată din roman), se desfăşoară, în planul secund al intrigii, impunând un personaj feminin puternic, Ruxandra, în interpretarea nuanțată, cu acute, a Ioanei Pavelescu. Numeroase alte personaje sunt conturate în film, de la jandarmul brutal (Gheorghe Dinică) la boierul insidios (Emmerich Schäffer), de la „omul legii” (Sergiu Nicolaescu însuşi) la pilduitorul moş Petrache (Ernest Maftei), alți interpreți – Aimée Iacobescu, Mihai Mereuță, Elena Dacian – realizând roluri

care rămân. Iarna din *Osânda* (filmată de operatorul Alexandru David), cu funcție dramatică în conflict, dobândeşte, şi ea, valențe antologice. Ceilalți colaboratori ai regizorului – compozitorul Tiberiu Olah, scenograful Constantin Simionescu, autoarele costumelor Oltea Ionescu şi Hortensia Georgescu, monteuza Margareta Anescu şi... corul „Madrigal" – au contribuit, mult, la calitățile de atmosferă ale filmului, în creația regizorului Sergiu Nicolaescu a intervenit, apoi, „accidentul" numit *Accident* (ianuarie 1977), o poveste cu delincvenți – scrisă de Dumitru Carabăț – minată însă de „locuri comune", de interpretarea monocordă a lui Sergiu Nicolaescu însuşi (în rol de maior), salvată doar de câțiva protagonişti, printre care Ştefan Mihăilescu-Brăila, Ernest Maftei, Corina Constantinescu, George Mihăiță. În continuare activ, regizorul a propus spectatorilor – la o sută de ani după războiul pentru independență – filmul *Pentru patrie,* un „jurnal de front" al anilor 1877-1878, a cărui premieră a avut loc în mai 1978: un nou film de amplă respirație epică şi patriotică, aşadar, după mulți ani (vreo 66) de la memorabila peliculă a lui Grigore Brezeanu consacrată aceloraşi evenimente. 204 actori, pe lângă 80 de actori-cascadori şi o figurație imensă, trei operatori (cu o misiune deloc uşoară) – Nicolae Girardi, Alexandru David şi Mircea Mladin –, nume de referință (ca acelea din 1912) printre interpreți: Amza Pellea, Mircea Albulescu, George Constantin, Emanoil Petruț, Colea Răutu, George Mihăiță, Adina Popescu, Ileana Popovici, Emil Hossu, Ion Dichiseanu, Iurie Darie, George Motoi, Ilarion Ciobanu, Silviu Stănculescu, Cornel Coman, Horațiu Mălăele... Cam în aceeaşi perioadă, regizorul – în colaborare cu Gheorghe Vitanidis şi Doru Năstase – a realizat, pentru televiziune, un serial pe aceeaşi temă, în şase episoade, *Războiul pentru independență* (dintr-o perspectivă parțial diferită). Următorul film al regizorului Sergiu Nicolaescu a fost *Revanşa* (septembrie 1978), o continuare, de fapt, după patru ani, a filmului *Un comisar acuză,* comisarul fiind... Moldovan, interpretat de Sergiu Nicolaescu însuşi, iar acțiunea pornind de unde rămăsese, adică din decembrie 1940 (când țara se afla sub teroarea legionară). O „vedetă" – după cum o spune şi titlul – stă în centrul acțiunii scrise de regizor în colaborare cu aceiaşi Vintilă Corbul, Eugen Burada şi Mircea Gândilă. Dintre personaje se detaşează sadicul comisar legionar Paraipan, în interpretarea teribilă a lui Gheorghe Dinică. A urmat, în filmografia lui Sergiu Nicolaescu, un alt salt, spre comedie de data aceasta: *Nea Mărin miliardar* (februarie 1979) a însemnat un mare succes de public. Preluând personajul simpatic şi pitoresc – creat de Amza Pellea pe micul ecran – şi introducându-l, cu dublă identitate, într-un complicat hățiş de aventuri mafioto-marine, regizorul şi-a asigurat, din plecare, premisele succesului; împreună – şi de data aceasta – cu trei scenarişti (Vintilă Corbul, Eugen Burada şi Amza Pellea), Sergiu Nicolaescu a „asamblat" materia comică în stilul său caracteristic, mizând pe iuțeala de mână, neglijând „amănuntul" că, printre încurcăturile de situații ale intrigii, personajul devenit „legendar" al lui nea Mărin, cu identitatea falsificată, îşi pierde atú-ul principal, „arta povestirii". În ultimul an al deceniului, o altă surpriză cinematografică oferită de Sergiu Nicolaescu: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (martie 1980). Anunțând, pe generic, că filmul este „inspirat din romanul lui Camil Petrescu", regizorul şi-a luat – cu de la sine putere – toate libertățile în procesul de ecranizare, operând un transfer de la

„spectacolul ideilor” la „spectacolul faptelor” (fapte pe care le şi „ameliorează” adesea), modificând şi biografiile personajelor – ba chiar numele lor: Ştefan Gheorghidiu devine Tudor Gheorghidiu! –, inventându-şi un erou „pe măsură” (avocatul Nicolau – de ce nu Nicolaescu? – căruia i se rezervă o moarte de prim-plan, după ce apare în prim-planul celor mai importante momente ale intrigii). Nu insistăm: filmul este o ecranizare grăbită, superficială şi... ciudată: la un an după incitantul spectacol de idei al filmului *Între oglinzi paralele* de Mircea Veroiu, Sergiu Nicolaescu a simţit nevoia unei „replici”, dar... şi-a uitat replica; nici interpretările din film n-au vigoare artistică – Vladimir Găitan, Ioana Pacula –, ar fi de reţinut doar schiţa de portret întreprinsă de Gheorghe Dinică (Costică), tipul politicianului afacerist, dintr-o distribuţie în care se mai văd Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, George Mihăiţă, Ernest Maftei. Prolific a fost şi Virgil Calotescu în această a doua jumătate de deceniu. Primul dintre filmele perioadei a fost şi cel mai consistent: *Ultima noapte a singurătăţii* (octombrie 1976), o ecranizare a romanului „Descoperirea familiei” de Ion Brad, scenarizat de scriitor împreună cu fratele său, publicistul Alexandru Brad. Un alt „tată risipitor” – întrucâtva asemănător cu acela adus pe ecran de regizorul Adrian Petringenaru în urmă cu câţiva ani – stă în centrul acţiunii cinematografice: Octavian Borcea (în interpretarea lui Mircea Albulescu), gospodar priceput şi om „dintr-o bucată”, a cărui dramă este aceea a însingurării, a depărtării de semeni. La capătul drumului de limpeziri al eroului stă, deopotrivă, descoperirea familiei şi descoperirea de sine: cam acesta ar fi „mesajul” unui film cu peceţi realiste în care mai apar Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Iurie Darie, Vasile Niţulescu, Stela Popescu, Ioana Ciomârtan, N.N. Matei, Silviu Stănculescu, George Mihăiţă şi ţărani din comuna dâmboviţeană Văleni; atent la consistenţa realistă a cadrelor, operatorul Vivi Drăgan Vasile l-a însoţit pe regizor, alături de scenograful arh. Aureliu Ionescu şi de autorul melodiei „Drumul nu e prea lung”, Doru Stănculescu. În continuare, Virgil Calotescu a realizat *Acţiunea „Autobuzul”* (ianuarie 1978) – un „policier” ratat, scris totuşi cu nerv de Ioan Grigorescu –, *Drumuri în cumpănă* (ianuarie 1979) – o continuare, de fapt, a filmului *Ultima noapte a singurătăţii,* cu aceiaşi scenarişti (Ion şi Alexandru Brad), cu câţiva interpreţi noi (Colea Răutu, Maria Ploae, Dorel Vişan şi, pe post de „activişti”, Gheorghe Dinică şi Sergiu Nicolaescu), cu acelaşi Octavian Borcea, dar văduv (Mircea Albulescu), cu o substanţă narativă diluată –, *Ultima frontieră a morţii* (august 1979) – un zguduitor moment de viaţă petrecut în toamna anului 1944, la Moisei, în Maramureş, evocat de scenaristul Nicolae Jianu dar insuficient reliefat artistic, în ciuda unor interpreţi veridici (Mariana Mihuţ, Ion Dichiseanu, Emanoil Petruţ, Stelian Stancu, Zoltan Vadász, Florin Piersic, Mihai Mereuţă, Ştefan Radof) şi a aceluiaşi operator de talent, Vivi Drăgan Vasile –, *Reţeaua „S”* (iunie 1980) – un alt policier, scris de Tudor Negoiţă şi Mircea Gândilă, cu Radu Beligan, Gheorghe Dinică, George Motoi, Florin Piersic, Cezara Dafinescu, Valeriu Dogaru, Virginia Rogin, Mihai Mălaimare, Costel Constantin, Constantin Diplan, într-o „şaradă cu spioni”.

Începutul anului 1977 a adus pe ecrane câteva filme mai „speciale”. Gopo şi-a încântat încă o dată spectatorii cu *Povestea dragostei* (ianuarie 1977). Repovestind celebra „Poveste a porcului”, în stilul său caracteristic, Gopo l-a

îmbrăcat pe purceluş în costum de marţian, în timp ce distinsa lui mamă, scroafa, nu era altceva decât o... navă cosmică, trimisă pe pământ... după flori, flori pe care extraterestra regină a Cetăţii de ceară le mănâncă pur şi simplu. Gopo e cuceritor prin capacitatea de invenţie, ba şi prin distribuţie: moşul şi baba sunt... Mircea Bogdan (ilustrul Flămânzilă din *De-aş fi... Harap Alb)* şi superba Eugenia Popovici, povestitorul este Radu Beligan, iar printre celelalte personaje întâlnim cel puţin doi interpreţi „de clasă": pe Carmen Stănescu şi pe inegalabilul Dan Ionescu. Tot în ianuarie 1977 a fost prezentat în premieră filmul *Tufă de Veneţia,* de Petre Bokor (aflat la primul şi ultimul lungmetraj, înaintea plecării sale în Canada şi – apoi – în Australia), un film de scheciuri – scris de Valentin Silvestru – cu o distribuţie „de aur": Toma Caragiu, Marin Moraru, Stela Popescu, Eugenia Popovici, Octavian Cotescu, George Mihăiţă, Dem Rădulescu, Virgil Ogăşanu, Ileana Stana Ionescu, Tamara Buciuceanu, Coca Andronescu, Amza Pellea, Ion Caramitru, Tamara Creţulescu, Marcel Anghelescu, Ana Széles, Florin Piersic; chiar: ce nume şi-ar mai fi putut dori acest „regal" interpretativ (filmat de operatorul Ion Marinescu), pus în slujba unor vesele sau nu tocmai vesele „schiţe" ale unui scriitor satiric mult prea rar solicitat de filmul românesc („Cana", „Tango", „Lumbago", „Petrecerea", „Carpeta")? A urmat cutremurul din martie 1977. Imediat după aceea premiera filmului *Gloria nu cântă* de Alexandru Bocăneţ (mai 1977). Să transcriem, înainte de orice altceva, genericul acestui fîlm-limită: regia – Alexandru Bocăneţ; scenariul – Dumitru Solomon; imaginea – Ştefan Fay Ştefan şi Florin Paraschiv; decoruri si costume – Doina Levinţa; muzica – Radu Şerban; coregrafia – Cornel Patrichi; montajul – Dan Nanoveanu; cu: Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Tora Vasilescu, Horaţiu Mălăele, Cornel Patrichi, Mihai Pălădescu, Margareta Pogonat, Jean Constantin, Constantin Diplan, Constantin Fugaşin, Ileana Stana Ionescu, Margareta Pâslaru, Rodica Mandache şi copilul Cătălin Horia Panţu. În continuare, aş relua un fragment din cronica Evei Sîrbu („Cinema", nr. 5/1977) la acest film al lui Alexandru Bocăneţ: „Dacă *Gloria nu cântă* ar fi văzut lumina ecranului cu câteva luni în urmă, aş fi scris cu mare plăcere: s-a născut un nou gen de comedie. O falsă comedie, cum spuneam, dulce-amăruie, tandră şi caustică, duioasă şi ironică, departe de orice îngroşare de linii, departe, foarte departe, la o distanţă astronomică de orice urmă de vulgaritate, o comedie civilizată şi modernă, dominată de zâmbetul subţire al inteligenţei. O comedie foarte bine venită în peisajul nostru cinematografic. Dacă *Gloria nu cântă* ar fi fost doar primul, nu şi ultimul film semnat de Alexandru Bocăneţ, am fi putut discuta despre ce-ar mai fi de făcut pentru ca genul acesta nou să meargă mai departe şi să se aşeze într-o matcă solidă, durabilă. Dacă *Gloria nu cântă* s-ar fi văzut «înainte», aş fi putut spune cu o imensă bucurie: s-a născut un regizor de film. Ceea ce rămâne dincolo de amărăciunea subiectivă a acestui «dacă» este un adevăr obiectiv: un strălucit om de televiziune a demonstrat că poate fi cu egală strălucire un om de cinema". Efectiv, filmul lui Alexandru Bocăneţ a fost – la data premierei – şi rămâne evenimenţial, exemplar prin profesionalismul său, dublat de o fantezie cuceritoare, de inventivitate, bun gust şi inteligenţă. Un scenariu sprinten şi glumeţ, un context muzical-coregrafic seducător, o scenografie aşijderea – iată doar câteva dintre premisele „câştigătoare" ale filmului, în care toţi actorii amintiţi s-au simţit

în largul lor, desenând personaje amuzante şi atractive, intrând într-unul dintre cele mai frumoase „jocuri regizorale” iniţiate vreodată în filmul românesc. Din păcate, încă înaintea premierei, atât regizorul Alexandru Bocăneţ, cât şi principalul erou al peliculei, Toma Caragiu, aflaţi împreună în seara de 4 martie 1977, s-au prăbuşit cu scara unui bloc şubred, peste drum de Universitate, îngropând şansele unui debut de excepţie.

În primăvara lui 1977 a revenit pe ecrane şi Mircea Drăgan, cu un film de actualitate, de fapt o coproducţie – româno-americană –, *Cuibul salamandrelor* (februarie 1977), preluarea unui personaj de succes din *Explozia,* stingătorul de incendii Salamandră în interpretarea lui Gheorghe Dinică, şi introducerea lui în flăcările unui foc „de zile mari”, alături de câţiva actori străini – Stuart Whitman, Woody Strode, Tony Kendall, William Berger, Gordon Mitchell, Roberto Messina, Paola Senatore, Ray Milland – şi de câţiva „de-ai casei” (Radu Beligan, Florin Piersic, Jean Constantin, Valentin Plătăreanu, Mircea Diaconu, Vasile Boghiţă, Ioana Drăgan, unii preluaţi din *Explozia).* Scenaristul Ioan Grigorescu, regizorul Mircea Drăgan şi operatorul George Cristea, mizând pe elemente „spectaculoase”, au răspuns, practic, unei „comenzi” publice. Regizorul va mai face o concesie artistică, filmul *Braţele Afroditei,* un policier naiv şi previzibil (cu premiera în martie 1979). Nici filmul regizorului Gheorghe Turcu *Oaspeţi de seară* (aprilie 1977) nu a convins decât în mică măsură: o tramă psihologico-poliţistă, plasată de scenarist (Alexandru Şiperco) în contextul istoric din preajma lui august 1944, este convenţională şi – prin prisma anilor – „datată”; rămâne, din film, tinereţea unor interpreţi: Ion Caramitru, Tricy Abramovici, Ştefan Radof, Traian Stănescu, Marta Balint, Emanoil Petruţ, Ileana Popovici, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Veroiu, Alexandru Lungu, Paula Chiuaru, Constantin Sasu.

Cum spuneam, perioada a fost fastă pentru un regizor ca Iulian Mihu. Cineastul a realizat, întâi, o ecranizare rezonantă, *Marele singuratic* (septembrie 1977) după romanul cu titlu omonim al lui Marin Preda, scenarizat de prozator. Niculae Moromete este George Motoi, Simina – personajul unei iubiri imposibile – este Florenţa Manea (un nume cinematografic insolit), din distribuţie mai fac parte Gheorghe Dinică, Toma Caragiu, Ion Caramitru, Adriana Nemeş, Florina Luican, Jean Lorin Florescu, Florina Cercel, Petre Gheorghiu, Nicolae Luchian Botez, Vera Varzopol, Mircea Şeptilici, Gheorghe Dumitru, Răzvan Rădulea. Iată şi membrii echipei de filmare: operatorii Gheorghe Fischer şi Alexandru Întorsureanu, scenograful Giulio Tincu, autoarea costumelor Gabriela Lăzărescu, inginerul de sunet Andrei Coler, compozitorul Anatol Vieru, monteuza Gabriela Nasta. Cu toţii – în frunte cu regizorul – s-au pus în slujba textului. Se poate spune, chiar, că *Marele singuratic* este o creaţie paradoxală, a-tipică pentru Iulian Mihu: un regizor cu personalitate agresivă – dovedită de atâtea ori, şi mai ales în originala ecranizare călinesciană *Felix şi Otilia* – a fost, de data aceasta, un „umil” supus al *cuvântului*, filmul fiind, în ultimă instanţă, o „plecăciune” în faţa literaturii lui Marin Preda. Marea performanţă artistică a lui Iulian Mihu – nu numai în acest final de deceniu, ci în întreaga sa carieră cinematografică – rămâne *Lumina palidă a durerii* (octombrie 1980), un film considerat, pe bună dreptate, capodoperă şi „cap de operă”. El a fost primit şi receptat ca atare la data premierei: revista de specialitate „Cinema” i-a

dedicat ample cronici (Eva Sîrbu, Cristina Corciovescu) în nr. 10/1980, pentru a reveni, pe larg, în numărul următor, cu articole analitice şi eseuri semnate de Malvina Urşianu, Dan Stoica, Radu Albala. Dar iată câteva gânduri despre Iulian Mihu, ale regizoarei Malvina Urşianu, exprimate cu acel prilej („Cinema", nr. 11/1980): „De la *Viaţa nu iartă,* trecând prin *Poveste sentimentală* şi *Procesul alb,* până la mai recentele *Felix şi Otilia, Nu filmăm să ne amuzăm, Alexandra şi infernul, Marele singuratic* şi acum, acest ultim *Lumina palidă a durerii,* el apare unde şi cum nu te aştepţi. Rareori un cineast şi-a tachinat mai mult suporterii, trecându-i prin toate stările şi temperaturile surprizei. E timpul ca, după acest îndelung exerciţiu spiritual, să ne obişnuim cu mobilitatea de umoare, cu năvala de idei, cu efervescenţa acestui dăruit cineast. El rămâne interesant în succese ca şi în căderi şi, dacă putem fi o clipă obiectivi, trebuie să admitem că ceea ce la el era considerat, uneori, eşec, este consemnat drept reuşită la alţii. Chestiune de ştachetă. *Lumina palidă a durerii* îl descoperă la vârsta cinematografică la care alţii se anchilozează, în plină căutare de forme noi de expresie. Generaţia noastră, dar şi a celor ce vin din urmă, datorează lui Iulian Mihu acest reper de febrilă căutare, care ne aduce aminte tuturor că nu trebuie să ruginim în formule şi prejudecăţi, îi datorăm fermentul de nelinişte pe care îl strecoară în fiecare dintre noi, îi datorăm faptul că, fără el, s-o recunoaştem cu toţii, prieteni şi mai puţin prieteni, cinematografia noastră ar fi mai monocordă şi mai tristă". După cum s-a subliniat în cronicile şi studiile de la premieră, *Lumina palidă a durerii* este o operă de care filmul românesc avea imperioasă nevoie, pentru a-şi demonstra sieşi, şi altora, capacitatea de a se plasa în circuitul de valori al culturii naţionale şi universale. Dar iată şi un punct de vedere aplicat, la obiect, pe marginea acestui film (scris de George Macovescu şi regizat de Iulian Mihu), câteva consideraţii ale lui Dan Stoica (din articolul „Despre specific şi stil", „Cinema", nr. 11/1980): „Filmul lui Iulian Mihu şi George Macovescu ne demonstrează valoarea pe care o poate atinge o operă cinematografică atunci când expresia stilistică modernă se alătură unui specific naţional profund şi autentic. *Lumina palidă a durerii* este primul film românesc în care se face simţit spaţiul mioritic în sensul pe care-l avea în vedere Lucian Blaga: «Melancolia nici prea grea, nici prea uşoară... dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca un obstacol al sorţii, şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal, şi încă un deal...»„ „Trilogia culturii"). Acestei referinţe autorii îi adaugă meditaţia lucidă, implicată în istorie, în concret. În scenariul lui George Macovescu, satul este văzut ca matricea unei civilizaţii surprinsă într-o articulaţie istorică anume, în care structurile locale tradiţionale se află în criză, suplinite fiind prin apariţia unor elemente noi: muncitorii de la schelă, învăţătorul care integrează universului patriarhal sămânţa noului. Filmul fixează această evoluţie «in nuce», asimilând-o ansamblului... Ansamblul care se vrea o meditaţie poetică, lucidă şi pertinentă, a unui moment de civilizaţie în care se află implicată însăşi esenţa: umanitatea sufletului românesc într-unele din ipostazele sale fundamentale. Această esenţă reuneşte întreaga serie de «istorii» de la care pleacă povestea, aspectul caleidoscopic mărind cuprinderea spaţială şi umană, lărgind suflul narativ şi concentrând câmpul simbolic. Avem în faţă un sat autentic, o imagine «nefolclorizată» şi acest *nivel de adevăr* stă la baza întregii construcţii estetice, îi motivează înălţările

şi meandrele. Limbajul ţăranilor are o savoare frustă, în care ironicul şi dramaticul converg firesc, creând o expresie unitară, bogată în implicaţii psihologice dar şi dramaturgice. Coerenţa interioară a limbii are economia ce stă în firea eroilor, dar şi calitatea de a marca parcursul narativ cu maximă pregnanţă. Pornind de la aceste atú-uri, Iulian Mihu a putut realiza cel mai bun film al său. Stilistica s-a dovedit ca niciodată adecvată subiectului, sâmburele dramatic solicitând exploatarea acestei modalităţi până la ultimele sale consecinţe". Metaforele filmului – de sorginte tarkovskiană, dar particularizate prin ironia specifică a lui Mihu –, contrapunctele dialogului cu imaginea, aburul fantast în care sunt învăluite întâmplările, funcţia dramaturgică şi dramatică a peisajului, portretele aspre ale filmului, totul şi toate, conferă dimensiuni cosmice universului rural cu determinări spaţiale, temporale şi sociale, altfel, foarte exacte. Distribuţia aparent eterogenă a filmului este unul din „punctele forte" ale demersului artistic. O adevărată bijuterie interpretativă realizează Liliana Tudor, în rolul Linei, personajul simbolizând şi „materializând" în imagini însăşi „lumina palidă a durerii" care dă titlul filmului. Este, apoi, în filmul lui Iulian Mihu o secvenţă zguduitoare, de antologie: într-o sfântă zi de duminică a Floriilor, cu un plug şi-un jug de împrumut, cu Sâmbotina – o văcuţă cam costelivă –, urmată de copii, văduva iese la arat; „– Cine a văzut vacă înjugată? – Vezi tu, acum. – Şi pe cine pui de partea cealaltă? – Vin' în ţarină şi-ai să vezi!"...; Radu Albala descrie astfel momentul: „Hibrisul ia fiinţă în capul locului, sub ochii noştri. «Boul» de *hăis* e Sâmbotina, iar în locul celui de *cea,* într-un calm şi un firesc de început de lume («Pune resteul, Lixandre!»), se înjugă femeia. Mânat de băieţaşul cu nuieluşa («Hai mamă, hai Sâmbotină!») nemaipomenitul atelaj porneşte. Efortul femeii e, evident, ne-omenesc. Dar tot acest efort nu e nici o clipă sugerat cu mijloace fotografice concrete, directe (...). Din toată această caznă, nu ne e dat să vedem nici o picătură de sânge (din legendarele şiroaie care vor fi dat numele de «Dumbrava Roşie» ţarinei din Codrii Cosminului), dar nici o lacrimă, nici o picătură de sudoare, măcar. Jugul ce încadrează cele două capete are ceva de colaj picassian, cu atât mai emoţionant cu cât nici o grimasă, nici un geamăt, nici un icnet al femeii, ci doar câte o abia schiţată schimă, câte un gest (mâinile proptind jugul, într-un iluzoriu efort auxiliar), o «palidă lumină a durerii» sugerează, cu atât mai multă eficienţă artistică, torturanta trudă pe care o furnizează; ai zice că senina, netulburata ei forţă morală izbuteşte aproape să egaleze forţa fizică brută a animalului". Dincolo de asemenea secvenţe absolut antologice, din gesturi, din priviri, din replici puţine, bine aşezate (regizorul Iulian Mihu a cenzurat „la sânge" melodrama), Liliana Tudor a creat unul dintre cele mai convingătoare portrete feminine din istoria filmului românesc. Toate portretele filmului – fie că sunt realizate de actori încercaţi, de neprofesionişti, de copii, de săteni – au deosebită pregnanţă în filmul lui Iulian Mihu: Violeta Andrei, Florina Luican, Emanoil Petruţ, Siegfried Siegmund, Andrei Finţi – actori stăpâni pe meseria lor, Geo Saizescu, Savel Stiopul – regizori cu har actoricesc, Gheorghe Marin – un neprofesionist de mare expresivitate. în performanţa artistică ieşită din comun, Iulian Mihu a fost însoţit de operatorul Gabór Tarko – care debutase, în urmă cu un an, în filmul lui Nicolae Mărgineanu *Un om în loden* şi nu peste multă vreme, în primii ani ai deceniului următor, se va stabili în Canada. Partitura muzicală

a filmului este asigurată de Ludovic Feldman, Antonio Vivaldi, Hector Berlioz, Dorin Liviu Zaharia. Printre ceilalți colaboratori ai regizorului s-au aflat scenograful Ştefan Antonescu, autoarea costumelor Gabriela Ricşan, monteuza Elena Paşca şi inginerul de sunet Dan Ionescu.

Prin filmul *Ma-ma* (noiembrie 1977), regizoarea Elisabeta Bostan – cu aceeaşi scenaristă, Vasilica Istrate, care a pornit de la basmul lui Ion Creangă „Capra cu trei iezi" – a mai răspuns o dată nevoii de veselie, de zâmbet, a micilor spectatori, ba chiar şi a celor mai mari, filmul său fiind un *„musical* feeric", fără frontiere de vârstă, care a angrenat în ronda unui spectacol antrenant, dinamic, cu momente de virtuozitate, actori români – Florian Pittiş, George Mihăiță, Violeta Andrei, Paula Rădulescu, Vasile Mentzel – şi ruşi – Ludmila Gurcenko, Mihai Boiarski, Oleg Popov, Saveli Kramarov, Valentin Manohin –, copii hazlii – de la Lulu Mihăescu (la patru ani şi ceva după prima *Veronică*), Matei Opriş şi Adrian Cristea, la Timur Asaliev şi Petia Dektiarev. Încă o dată, regizoarea – care s-a transformat, cum susține exegetul ei, Laurențiu Damian, după *Veronica,* „dintr-un regizor într-o instituție" – şi-a pus talentul şi forța creatoare în slujba unui spectacol fastuos, inteligent şi încântător, realizând un „superfilm", în care muzica, dansul, copiii şi povestea se contopesc într-o adevărată explozie de bună dispoziție. Operatorul Ion Marinescu a colaborat cu operatorul Kostantin Petricenko, alături de compozitorul Temistocle Popa a fost compozitorul Gerard Bourgeois, Tomina a creat costume fermecătoare: *Ma-ma,* o coproducție cântată şi dansată, a preluat antrenul unor feerii internaționale. În decembrie 1977, regizorul Mircea Mureşan revenea pe ecrane cu un policier – era la modă genul! –, *Împuşcături sub clar de lună,* pe un scenariu de Petre Sălcudeanu (neutralizarea unui „bandit" într-un sat ardelenesc al anului 1947), cu câțiva actori în prim-plan, Ion Besoiu, Ion Caramitru, Mircea Diaconu, Jean Constantin. Dar filmul prestigios al cineastului, în final de deceniu, a fost *Blestemul pământului, blestemul iubirii,* ecranizarea romanului „Ion" de Liviu Rebreanu, scenarizat de Titus Popovici. Iată cum caracteriza filmul criticul ieşean Ştefan Oprea (în „Diorame cinematografice"): „într-un film de dimensiuni neobişnuite (peste trei ore şi jumătate) avem o imagine cuprinzătoare, diversă, pregnantă, viu colorată a vieții unui sat ardelean, din trecut, o imagine care, în ciuda cvasilimitării la perimetrul material şi spiritual al unui sat, sugerează întreaga structură social-politică, morală, culturală etc. a unei întregi zone – în speță a Ardealului."

La crearea acestei imagini au contribuit nu numai inventivitatea scenariului şi regizorului, puterea lor de a concentra, de a rezuma fără a scăpa trăsături esențiale, ci şi iscusința operatorului Ion Marinescu şi perfecta adecvare a muzicii (Gheorghe Zamfir), a decorurilor (Marcel Bogos) şi costumelor (Nely Merola), toate contribuind la constituirea unei atmosfere dense ce păstrează specificul epocii, dar şi detaşarea unui «ochi» contemporan care nu numai priveşte, ci şi *vede*, cercetează şi judecă". Remarcabile sunt şi valorile interpretative ale filmului, în primul rând compoziția realistă, cu incitante nuanțe psihologice a Ioanei Crăciunescu (în rolul Anei) şi debutul unui actor cu sigură vocație cinematografică, Şerban Ionescu (Ion al Glanetaşului); mulți alți actori portretizează personaje veridice, substanțiale: Petre Gheorghiu (Vasile Baciu), Octavian Cotescu (Herdelea), Ion Besoiu (Belciug), Tamara Buciuceanu, Leopoldina Bălănuță,

Rodica Negrea, Costel Constantin, Catrinel Dumitrescu, Romeo Pop, Ferenc Fabian, Ion Hidişan, Valentin Teodosiu, Sorina Stănculescu, Valeria Seciu... În filmogafia unui regizor ca Geo Saizescu, un singur film s-a adăugat în acest interval, comedia – tot muzicală – *Eu, tu şi Ovidiu* (februarie 1978), cu patru nume de scenarişti pe generic – Alexandru Struțeanu, Beno Meirovici, Geo Saizescu, Bogdan Căuş –, o experiență, în fapt, insolită a cineastului, dat fiind tonul parodic, auto-ironic, regizorul fiind primul care „sancționează" poncifele tehnocrate ale intrigii, salvând – totodată – trama amoroasă de capcanele dulcegăriei şi şablonului, printr-un ton persiflant, glumeț, dând gag-ului ce este al gag-ului şi plonjând, el însuşi, în atmosfera degajată a filmului ca personaj „retras în enigmistică"; regizorul este foarte atent cu personajele episodice – printre interpreți fiind Mitzura Arghezi, Delia Balaban, Aurel Giurumia, D.R. Popescu sau Petre Sălcudeanu, aceştia din urmă... pescari la Mamaia –, într-o distribuție cu multe vedete: Florin Piersic, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Dem Rădulescu, Ileana Stana Ionescu, Vasilica Tastaman, Jean Constantin, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Aurel Cioranu, Cosma Braşoveanu, Nineta Gusti, Rodica Popescu, Dana Dogaru. Vorba şlagărului „emblematic": „ce bine e la mare, când eşti în deplasare..."

Un film important în epocă – mai ales din punctul său de vedere – a realizat regizorul Doru Năstase (1933-1982): *Vlad Ţepeş,* cu premiera în ianuarie 1979. Destin cinematografic frământat, regizorul Doru Năstase debutase, după ani lungi de „asistență" la Buftea, printr-un film solid, *Pe aici nu se trece* (în mai 1975) – cu Silviu Stănculescu, Vlad Rădescu, Ana Széles, Vladimir Găitan, George Motoi, Mihai Mereuță, Victor Mavrodineanu, Eugenia Bosânceanu, Cornel Coman, Sorin Lepa, Ştefan Velniciuc, Ovidiu Moldovan, Ilarion Ciobanu în distribuție –, făcând o „demonstrație" simplă: un scenariu de Titus Popovici, ajutat de buni profesionişti (operatorul Aurel Kostrakiewicz, compozitorul Tiberiu Olah, scenograful Guță Ştirbu, autorul de costume Horia Popescu) poate arăta „à la Sergiu Nicolaescu" şi în regia altcuiva. Până a ajunge la *Vlad Ţepeş,* Doru Năstase a colaborat cu Gheorghe Vitanidis şi Sergiu Nicolaescu la realizarea serialului TV *Războiul de independență* şi, tot în 1977, a colaborat cu sovieticul Iuri Ozerov la o coproducție, *Soldații victoriei.* Cu *Vlad Ţepeş* – un film istoric de anvergură –, regizorul a „supralicitat" demonstrația anterioară, arătând că „face față" şi fără un scenarist de talia lui Titus Popovici. Scenariul filmului *Vlad Ţepeş* este semnat de Mircea Mohor, un filmolog de talent (afirmat la revista „Contemporanul", şi mort tânăr, la numai 49 de ani). Pe lângă funcțiile evocatoare, scenaristului Mircea Mohor şi regizorului Doru Năstase le-a revenit misiunea „justițiară" de a restabili, prin intermediul filmului, adevăruri istorice, de a pronunța – într-un necesar „proces al adevărului" – verdictul contemporaneității (ceea ce, de altfel, şi-au propus să facă, prin piesele lor istorice, dramaturgi ca Paul Anghel, Marin Sorescu, Paul Cornel Chitic, Mircea Bradu, Dan Tărchilă, Mircea Lerian, Mihai Georgescu şi alții), în interpretarea şi explicarea acestui atât de complex personaj istoric, a faptelor imaginare şi inadvertențelor unei literaturi de senzație, care au diformat până la alterare, de-a lungul secolelor, adevărata imagine a domnitorului (şi, în paranteză fie spus, continuă s-o vicieze şi astăzi). Vlad Ţepeş, aşa cum secolele *noastre* i-au păstrat amintirea – cu fața smeadă şi ochii scrutători, mari, cu sprâncenele arcuite, cu nelipsita-i căciuliță roşie,

împodobită cu şiruri de mărgăritare şi dotată cu un surguci bătut în pietre preţioase –, domină acţiunea, portretul realizat de Ştefan Sileanu înscriindu-se printre interpretările prestigioase ale cinematografiei naţionale. Personaje bine individualizate mai realizează Emanoil Petruţ (un armaş credincios), Ernest Maftei („omul din popor" cu privirile încălzite de dragoste), Constantin Codrescu (grecul Catavolinos, inteligent, ipocrit, cu presimţiri tragice), Alexandru Repan (un sultan), mulţi alţi actori – George Constantin, Teofil Vâlcu, Constantin Bărbulescu, Vasile Cosma, Ion Marinescu, Vadasz Zoltan, Petre Gheorghiu-Dolj, Mihai Pălădescu, Mircea Anghelescu, Iulian Necşulescu – printre care şi, într-un ultim rol (document antologic), Kovács György. Colaboratori din filmul anterior au contribuit la reuşita regizorului (muzica lui Tiberiu Olah este, parcă, o „melodie care stă să se nască", mereu întreruptă, mereu luată de la capăt). Filmul *Vlad Ţepeş* a fost un fel de „paşaport" pentru regizor. Imediat i s-a încredinţat un scenariu important – o nouă „serie" scrisă de Eugen Barbu şi Nicolae-Paul Mihai – pe care l-a realizat în condiţii mai mult decât onorabile, începând cu *Drumul oaselor* (aprilie 1980), un film îndrăzneţ, cu un Mărgelatu antologic (Florin Piersic), „personaj fără îndoială unic nu numai în filmografia actorului, dar şi în ceea ce numim galeria personajelor de film românesc" – cum scria Eva Sîrbu la premieră –, cu alte personaje perfect conturate, interpretate de Marga Barbu (actriţa Agata Slătineanu), Ion Marinescu (un căpitan al „Frăţiei şi Dreptăţii"), Iurie Darie (un tip „acaparant": Pană Grădişteanu), Remus Mărgineanu (un „conjurat" fanatic), Ernest Maftei, Toma Dimitriu, Petre Gheorghiu-Dolj, Constantin Dinulescu, Ion Besoiu, Adrian Ştefănescu. Doru Năstase va continua serialul şi în deceniul următor, prin *Trandafirul galben* (mai 1982) şi *Misterele Bucureştiului* (septembrie 1983), numai că aceste două filme ieşeau pe ecran după moartea prematură a cineastului, survenită în aprilie 1982, la numai 49 de ani.

În primăvara anului 1979 a fost prezentat pe ecrane *Expresul de Buftea*, de Haralambie Boroş, în intenţie o „antologie comică", de fapt o „probă de incapacitate" a regizorului, care n-a reuşit – în ciuda unui scenarist inspirat, Matty Aslan, şi a unor actori nostimi în „momentele de legătură" (Dem Rădulescu, Jean Constantin, Sebastian Papaiani, Puiu Călinescu, Coca Andronescu, Nae Roman, Paul Lavric, Aurel Giurumia, Ovidiu Moldovan) să depăşească limitele cineastului conjunctural. Pe Gheorghe Vitanidis l-am regăsit – spre sfârşitul deceniului – ca regizor al filmului *Clipa* (august 1979), o ecranizare a romanului cu titlu omonim de Dinu Săraru. Din păcate, multe situaţii şi personaje ale filmului şi-au pierdut actualitatea, cu tot efortul artistic al unor interpreţi deosebiţi (Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Violeta Andrei, Sebastian Papaiani, Emanoil Petruţ, Mitică Popescu, Leopoldina Bălănuţă, Rodica Tapalagă – ce actriţă senzaţională! –, Margareta Pogonat, Vasile Niţulescu, Olga Tudorache, Octavian Cotescu, Valeria Seciu) de a depăşi zona semnificaţiilor limitate, la rândul lor conjuncturale. Gheorghe Vitanidis a revenit pe ecrane cu *Burebista* (septembrie 1980), transpunând un scenariu de Mihnea Gheorghiu – pornit de la un text publicat ulterior, „Fierul şi aurul". Regizorul şi-a mărturisit, nu o dată, intenţiile: „Am evocat figura lui Burebista şi lumea de acum 2050 de ani din spaţiul carpato-dunărean, cu sentimentul contemporaneităţii, cu dorinţa de a comunica direct, deschis, cu spectatorul de azi". Consemnăm strădania

actorului George Constantin de a conferi monumentalitate interioară regelui dac, nominalizând – totodată – dintr-o distribuție imensă alte câteva interpretări actoricești: Emanoil Petruț (marele preot Deceneu, un rol plenar), Ion Dichiseanu (un „fiu pierdut" al lui Burebista, Calopor), Ernest Maftei (pitorescul Costaboca, rostind în dulcele său grai moldovenesc „ante portas"), Ioana Bulcă (o misterioasă Magna Mater), Alexandru Repan (Acornion, un diplomat grec), Anca Szönyi (o frumoasă patriciană). Printre filmele acestui final de deceniu ar fi de menționat alte câteva: *Ora zero* de Nicolae Corjos (octombrie 1979) – povestea unei exemplare familii de muncitori, într-o noapte de Revelion, dar și atitudini civice deprimante, într-un scenariu moralizator de Coman Șova, cu Mihai Mereuță, Geo Costiniu, Carmen Galin, Silviu Stănculescu în rolurile principale; *Teatrul cel Mare* de Constantin Vaeni (octombrie 1979), un omagiu de suflet adus unor mari interpreți ai scenei românești, de la Costache Antoniu, Aura Buzescu, George Calboreanu, Gheorghe Cozorici, Ion Finteșteanu, Alexandru Giugaru, Emanoil Petruț, Silvia Popovici, Amza Pellea, Grigore Vasiliu-Birlic, George Storin, Ștefan Ciobotăraşu, Emil Botta, la Radu Beligan, Dina Cocea, Mircea Albulescu, Alexandru Drăgan, Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Draga Olteanu Matei, Florin Piersic, Carmen Stănescu; *Cine mă strigă* de Letiția Popa (ianuarie 1980), o „felie de viață" cu câteva personaje feminine în prim-planul scenariului scris de Rodica Padina, jucate cu nerv artistic, într-o adevărată competiție de talent; în roluri: o debutantă cuceritoare (Mărioara Sterian), o actriță mereu capabilă de surprize (Tora Vasilescu), o interpretă cu nuanțe „infinitezimale" (Tatiana Iekel), din distribuție distingându-se și Iulian Vișa, Dinu Manolache, Marieta Rareș, Marius Ionescu, Lucia Ștefănescu, Eusebiu Ștefănescu, George Șofrag, Constantin Florescu, Cornel Revent. Tot în ianuarie 1980 a fost prezentat pe ecrane filmul lui Adrian Petringenaru *Rug și flacără,* o ecranizare a romanului cu titlu omonim scris de Eugen Uricaru: o poveste romantică, în centrul căreia se află un revoluționar ardelean, Alexandru Bota, intrat, după eșecul revoluției din 1848, în armata lui Garibaldi (pentru a lupta împotriva imperiului habsburgic, în speranța eliberării Transilvaniei și unirii ei cu Principatele Române) și revenit, în context postpașoptist, în Principate (cu o misiune încredințată de o organizație secretă internațională). Cronicile de la premieră au reproșat filmului abundența dialogului, prelungile discuții care încearcă – zadarnic – să mascheze lipsa situațiilor dramatice, vizualizarea confruntărilor (ideatice sau faptice). Din numeroasa distribuție a filmului au ieșit în evidență Teofil Vâlcu (Barbu Catargiu), Ion Caramitru (Alexandru Bota), criticul de artă Radu Ionescu (în rolul lui Bibescu), alți interpreți precum Simona Măicănescu, Ștefan Velniciuc, Ilarion Ciobanu; mai puțin inspirat a fost Florin Piersic (în rolul lui Alexandru Ioan Cuza), în schimb alți interpreți – Geo Saizescu (pe post de spion), Dorel Vișan, Mircea Veroiu, Jean Săndulescu, Lohinsky Lorand, Constantin Dinulescu – au portretizat schițe durabile de personaje, uneori în roluri „de trecere". O mențiune aparte pentru imaginea lui Aurel Kostrakiewicz și pentru muzica semnată de compozitoarea Cornelia Tăutu. Ar mai fi un important film de amintit din palmaresul anului 1980, *Mireasa din tren* de Lucian Bratu (cu premiera în luna mai), un scenariu original al lui D.R. Popescu, o joacă de-a mirele și mireasa, de fapt o „joacă de-a viața", cu trei personaje în prim-plan,

interpretate de Aurora Leonte (în rolul titular), Gheorghe Visu şi Radu Gheorghe, printre ceilalţi interpreţi fiind Radu Vaida, Ica Matache, Dorel Vişan, Răzvan Vasilescu, Vasile Muraru, Valentina Caracaşian-Bucur, Gil Dobrică. Încă o dată, cum frumos o spune şi Eva Sîrbu în cronica de la premieră („Cinema", nr. 6/1980), pentru regizorul Lucian Bratu „nu există nimic mai fantastic pe lume decât atât de fantastica realitate". De aceea, filmul său – de fapt o „întâlnire între doi statornici şi două statornicii" – este în esenţă *cinematografic,* pentru că în povestea cu „îngeri trişti" a scriitorului D.R. Popescu, viaţa, realitatea – cu ale lor! – sunt la tot pasul, potenţate de jocul actoricesc, simplu şi firesc, de imaginea operatorului Nicu Stan, de muzica lui Laurenţiu Profeta. Într-un anume fel, prin *Mireasa din tren,* regizorul Lucian Bratu dialoghează cu propria operă, îşi re-vede filmul cu fata fermecătoare de odinioară...

Multe alte pelicule au încăput în spaţiul anilor 1976-1980. Iată-le într-o enumerare cu mici „semne particulare": *Alarmă în Deltă* de Gheorghe Naghi (ianuarie 1976), o poveste de vacanţă, cu copii „ingenioşi" şi răufăcători „veroşi", scrisă de Petre Luscalov; *Bunicul şi doi delincvenţi minori* de Maria Callas Dinescu (noiembrie 1976), cunoscutul personaj al lui Petre Sălcudeanu – interpretat de Octavian Cotescu – într-o melodramă mai mult sau mai puţin poliţistă; *Roşcovanul* de Francisc Munteanu (decembrie 1976), o poveste nouă pentru fostul „pistruiat" TV, Costel Băloiu; *Serenadă pentru etajul XII* de Carol Corfanta (decembrie 1976), o comedie parţial ratată a unui regizor care promitea mult – prin filmul de diplomă *Divorţ în stil românesc* –, dar care nu s-a prea descurcat, aici, nici cu scenariul lui Tudor Popescu, nici cu umorul lui Toma Caragiu; *Misterul lui Herodot* de Geta Doina Tarnavschi (februarie 1977), copii hazlii într-o poveste dintr-un roman puţin cunoscut, „Movila bătrânului" de N. Ionescu-Dunăraru; *Regăsire* de Ştefan Traian Roman (octombrie 1977), o poveste înlăcrimată scrisă de Anca Arion, Gheorghe Robu şi Dorel Dorian; *Fair-play* de Alexandru Danciu-Satmari (noiembrie 1977), un hibrid, între documentar şi ficţiune, pe teme de sport; *Melodii, melodii* de Francisc Munteanu (iulie 1978), într-adevăr melodii, cu Margareta Pâslaru; *Avaria* de Ştefan Traian Roman (august 1978), un scenariu de Dorel Dorian cu o avarie într-o uzină de importanţă naţională; *Din nou împreună* de George Cornea (decembrie 1978), tineri „repartizaţi în provincie", într-o „poveste" de Dumitru Buznea; *Ciocolată cu alune* de Gheorghe Naghi (aprilie 1979), sentimentalism specific regizorului; *Mihail, câine de circ* de Sergiu Nicolaescu (septembrie 1979), între două filme „mari" un intermezzo adresat micilor spectatori; *Jachetele galbene* de Dan Mironescu (septembrie 1979), o intrare neconvingătoare în lungmetraj; *Cumpăna* de Cristiana Nicolae (ianuarie 1980), un revelion cu detectivi într-o cabană, pe un scenariu – totuşi – de Horia Pătraşcu; *Singur printre prieteni* de Cornel Todea (martie 1980), o „nereuşită măruntă" cum se scria într-o cronică la premieră, pe un scenariu – totuşi – de Dumitru Solomon şi Virgil Duda; *Al treilea salt mortal* de Alecu Croitoru (iulie 1980), un policier estival, cu tentă politică, scris de Nicolae Mărgineanu şi Atanasie Toma, cu Iosefini printre interpreţi; *Am fost şaisprezece* de George Cornea (august 1980), un scenariu de Aurel Mihale, ostaşi români – în al doilea război mondial – apărând, cu preţul vieţii, o casă din Budapesta; *Zbor planat* de Lucian Mardare (septembrie 1980), un tânăr ambiţios, pe un mare şantier, într-un

scenariu – totuşi – de D.R. Popescu; *Porțile dimineții* de Radu Gurău (noiembrie 1980): viața pescarilor din Jurilovca; *Dumbrava minunată* de Gheorghe Naghi (septembrie 1980), povestea sadoveniană cu Lizuca şi Patrocle; *Cântec pentru fiul meu* de Constantin Dicu (decembrie 1980), un scenariu la care regizorul a colaborat cu Mihai Opriş: o tematică gravă tratată pe un ton şugubăț...

Ajunşi la acest film din decembrie 1980, poate că n-ar strica nişte concluzii la final de deceniu. *Cântec pentru fiul meu* era a 32-a premieră a anului (un record în materie!), iar autorul lui era al cincilea debutant din 1980 – după Ada Pistiner, Iosif Demian, Lucian Mardare, Radu Gurău –, deci „deceniul unor mari promisiuni", cum l-am numit la început, continua să promită şi în finalul lui. Sigur, multe dintre elanuri – îndeosebi ale celor din „generația inundației" – s-au tocit pe parcurs. Dar casele de filme şi-au organizat din ce în ce mai eficient rosturile – printre directorii lor, în perioada de referință, s-au aflat Eugen Mandric (la Casa de filme 3, între 1972-1981), Dumitru Fernoagă (la Casa de filme 5, între 1972 şi 1989), Corneliu Leu (la Casa de filme 4, între 1972-1982), Ion Bucheru (la Casa de filme Unu, între 1974-1981). Producția s-a consolidat continuu, chiar dacă – prin forța lucrurilor – balastul a devenit, an de an, mai mare. Cineaştii au făcut ce-au făcut şi au izbutit, nu o dată, să treacă de barierele cenzurii. Cineaştii au făcut ce-au făcut şi au izbutit, adesea, să atragă spectatorii în sala de cinema. O statistică din epocă, privind producția națională între anii 1973-1979 şi baremul „succesului de casă", înregistra 30 de filme cu mai mult de două milioane de spectatori la activ. Iată-le, în ordine: *Nea Mărin miliardar* de Sergiu Nicolaescu (peste şapte milioane), *Nemuritorii* de Sergiu Nicolaescu, *Păcală* de Geo Saizescu, *Profetul, aurul şi ardelenii* de Dan Pița (între cinci şi patru milioane), *Pintea* de Mircea Moldovan, *Ultimul cartuş* de Sergiu Nicolaescu, *Revanşa* de Sergiu Nicolaescu, *Un comisar acuză* de Sergiu Nicolaescu, *Muşchetarul român* de Gheorghe Vitanidis (între patru şi trei milioane), *Veronica* de Elisabeta Bostan, *Osânda* de Sergiu Nicolaescu, *Capcana* de Manole Marcus, *Cantemir* de Gheorghe Vitanidis, *Roşcovanul* de Francisc Munteanu, *Evadarea* de Ştefan Traian Roman, *Ştefan cel Mare* (două serii) de Mircea Drăgan, *Eu, tu şi Ovidiu* de Geo Saizescu, *Veronica se întoarce* de Elisabeta Bostan, *Acțiunea „Autobuzul"* de Virgil Calotescu, *Cuibul salamandrelor* de Mircea Drăgan, *Accident* de Sergiu Nicolaescu, *Frații Jderi* (două serii) de Mircea Drăgan, *Patima* de George Cornea, *Stejar, extremă urgență* de Dinu Cocea, *Ma-ma* de Elisabeta Bostan, *Ecaterina Teodoroiu* de Dinu Cocea, *Iarna bobocilor* de Mircea Moldovan, *Toamna bobocilor* de Mircea Moldovan, *Împuşcături sub clar de lună* de Mircea Mureşan, *Agentul straniu* de Savel Stiopul (între trei şi două milioane)... Cu trecerea anilor, pentru filmul românesc „nostalgia spectatorilor" a devenit o realitate tot mai acuzată, în timp ce spectatorii, cei rămaşi, au avut, ani la rând, tot mai acuzată, „nostalgia filmului românesc"...

UN DECENIU NEVEROSIMIL
(1981-1989)
CROAZIERA", UN „VÂRF DE LANCE"...

Primul film „neverosimil” al deceniului al IX-lea a fost *Croaziera* de Mircea Daneliuc, prezentat pe ecrane în aprilie 1981. De ce neverosimil? Din simplul motiv că, nici până astăzi, nu s-a demonstrat cum a fost posibilă, în „epocă”, realizarea unui film ca acesta, despre un „cârmaci” inconştient şi incompetent, obtuz şi ridicol, care-şi poartă „corabia” spre dezastru, în sunet de fanfară. Spunea undeva Mircea Daneliuc că, prin *Croaziera,* a vrut să facă un film despre „birocratizarea relațiilor umane”, despre formele subtile ale birocrației şi birocratismului. Filmul, desigur, a atins aceste „scopuri”, dar este mai mult (ca şi *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie altădată, cu un deceniu în urmă), este o radiografie a societății totalitare, un „semnal de alarmă” privind consecințele dezastruoase pe care le poate avea un regim dictatorial în planul vieții social-politice, în realitatea de fiecare zi. Greu de explicat cum a fost posibilă disidența lui Mircea Daneliuc, materializată într-un film precum *Croaziera,* văzut de un milion şi jumătate de spectatori, până când cineva şi-a dat seama de „nocivitatea” peliculei şi a trecut-o pe „linie moartă”. Sigur, sensurile ascunse ale filmului nu se lasă descifrate de la prima vedere. *Croaziera* începe ca o nevinovată şi tinerească excursie pe Dunăre, oferită drept premiu unor „fruntaşi pe ramură”, câştigători ai unor concursuri precum „cel mai curat loc de muncă”, „cea mai bună recitatoare”, „cel mai bun croitor din Botoşani” etc. etc. (spiritul timpului fiind foarte bine „prins” încă din aceste premise). Încetul cu încetul, însă, sensurile simbolice ale „croazierei” încep să iasă la iveală: înaintarea tinerilor excursionişti, „prin forțe proprii”, vâslind pe Dunăre, este, neîndoios, aluzivă, traseul semnifică o înaintare prin viață, iar Dunărea-viață, la rândul ei, începe să semene cu o baltă. Iată ce scria Mircea Alexandrescu, în cronica sa din „Contemporanul” (nr. 16/1981): „Observațiile lui Daneliuc (autor al scenariului şi realizator al narațiunii cinematografice) sunt parcă prinse din zbor, singurul zbor ce are loc aici, pentru că, odată pornită această croazieră, apele Dunării s-ar zice că nu mai alunecă, ci zac ca o baltă, elanurile sportive se prefac în cazne, mişcarea însăşi tinde să încremenească într-o poză derizorie. Din plăcere, periplul devine obligație, din fapt de excepție el se transformă într-o altă banalitate în care se cufundă şi bunele intenții ca şi relele deprinderi, elanurile ca şi antidotul lor, spaima de greşeală”. Regizorul, urmărindu-şi tinerii „excursionişti”, îşi pune întrebări lucide şi realiste: cum înaintează aceşti tineri prin viață, cine îi îndrumă, ce modele morale li se oferă? Astfel s-a născut personajul pentru care – cum s-a mai spus – a fost făcut filmul, Proca, un personaj la rândul lui aluziv, „iubitul conducător” al expediției. Din Proca, regizorul Mircea Daneliuc şi interpretul, Nicolae Albani (excelent „găsit”, de o autenticitate tulburătoare), au făcut un monument al derizoriului moral. Personajul lui Proca, responsabilul şi conducătorul excursiei, joacă pe scena vieții rolul unui om intransigent şi autoritar, grijuliu şi ocrotitor, dar este, în fond, lipsit de principii morale, temător şi laş, ca orice om care a pierdut pasul cu timpul şi face eforturi disperate, tragi-comice, în „cursa” supraviețuirii. Nicolae Albani – preluând în interpretarea sa modele „clasice” – comunică într-un mod foarte elocvent „dramatismul golului” (cum definea un critic starea personajului): Proca se arată tare pe poziție deşi simte tot timpul că scârțâie câte ceva în angrenajul pe care singur l-a pus în mişcare şi l-a „perfecționat”, îşi adulează trecutul („pe când tu, mă, studiai medicina, eu făceam teren!”) deşi simte că viitorul îi este

incert, nu permite nimănui „să facă băşcălie de un om al muncii” deşi nimeni nu făcuse aşa ceva, e „principial” deşi principiile sale sunt „apă de ploaie”, se străduieşte să dea întâmplărilor sensul care îi convine, deşi întâmplările, cel mai adesea, au sens contrar, ba mai mult, personajul îşi câştigă, într-o măsură, dreptul de a se elibera de propriile spaime administrative, lăsând impresia că le este victimă, inocentă şi iremediabilă. Mircea Daneliuc este aspru în „de-mascarea” eroului său, prin care priveşte mai departe, nu numai spre personajul-model, ci spre tarele morale ale celor „responsabili” de viitorul tinerei generații. Alături de Proca, filmul îl aşază pe doctorul Velicu (interpretat de Paul Lavric), un intelectual care-şi trădează profesia de dragul unui trai călduţ, o persoană dubioasă care suportă insulte grave din partea unui om de nimic ca Proca („ieşi afară, idiotule!”) numai ca să-şi menajeze „comodităţile”, iluziile („am o diplomă de medic”) şi nemişcarea. La fel de dur este Mircea Daneliuc şi cu generația sa, căreia nu-i iartă oportunismul, starea de lene intelectuală, unul dintre momentele de efect ale filmului fiind „jocul cu lingura”, un joc idiot, ca o metaforă a stupidității, în care se angrenează personajele peliculei, după invitația fatidică, intrată în folclor (sau extrasă din folclor) „te fac o lingură”. Din distribuție mai fac parte Maria Gligor (partenera de viață, „pe măsură”, a protagonistului), Tora Vasilescu (cu un irezistibil „stil familiar” în exprimare şi în comportament), Mircea Daneliuc însuşi (sub masca unui tânăr fără un rinichi, dar cu dorința de a trăi o viață întreagă), Ioana Manolescu (o interpretă cu personalitate, foarte rar distribuită în film), Mihaela Juvara (al cărei personaj este preocupat de marile probleme ale omenirii cu dezinvoltura discutării unor rețete culinare), Maria Munteanu, Florin Tănase. *Croaziera* este, în ultimă instanță, un „insectar”, o explozie de caractere, ale căror radiografii pun în discuție sănătatea morală a societății. Toate întâmplările filmului trebuie citite dincolo de crusta aparențelor: în acest sens, este de reținut afirmația criticului Mircea Alexandrescu, conform căreia „filmul lui Daneliuc este o virtuozitate a *trompe-l'oeil*-ului”. Referindu-se la zonele „ascunse” ale filmului, Ştefan Oprea făcea următoarele considerații (în „Diorame cinematografice”, p. 149): „În realitate însă, filmul e – cum am încercat să demonstrăm – unul de *subtext* şi maturitatea regizorului se descifrează din modalitatea în care «tratează» subtextul. În aceasta constă superioritatea *Croazierei* față de celelalte filme ale lui Daneliuc. Ironia cineastului este sănătoasă şi eficientă, coborând – s-a mai observat – din Caragiale şi Mazilu, dar având ton propriu, fiind a lui Daneliuc şi a zilei de azi. Ea atinge parametri excepționali când, în finalul filmului – pe un fond de eşuare a tuturor scopurilor excursiei şi a dezvăluirii fără milă a lamentabilității caracterelor –, Proca citeşte (din off) jurnalul de bord din care reiese cât de minunată a fost croaziera şi ce scopuri educative înalte au fost atinse”. Dincolo de adresele critice ale filmului – privind conducători ca Proca sau ca aceia vizați prin Proca, privind vicii de caracter sau de comportament, impostura şi semidoctismul, prostia şi aroganța, şabloanele gândirii şi incompetența –, dincolo de țintele „particulare”, există, în *Croaziera,* un demers tranşant împotriva minciunii care a guvernat societatea românească a anilor ’80. Acesta este unul dintre principalele motive care ne determină să considerăm filmul lui Mircea Daneliuc un „vârf de lance” în cinematograful *de atitudine* din deceniul al IX-lea.

La scurtă vreme după *Croaziera* apărea pe ecran un alt film de atitudine, *Probleme personale* de David Reu (cu premiera în luna mai 1981). Poate că filmul n-a reeditat intensitatea demersului civic, social-politic al romanului de inspirație, „Cădere liberă" de Grigore Zanc, scenarizat de însuşi autorul său, care nu şi-a propus o transpunere a cărții, ci a preluat câteva idei şi câteva personaje din textul originar încercând să le structureze cât mai cinematografic cu putință. Faptul că filmul s-a îndepărtat de proiectele inițiale se datorează în mare măsură atitudinii prohibitive a cenzorilor din epocă. Faptul este confirmat chiar de Grigore Zanc, care mărturisea cu un prilej: „Eu *vedeam* un film în timp ce scriam scenariul, iar în discuțiile care au urmat, cu realizatorii, cu producătorii, îmi dădeam seama că ei *vedeau* alt film. De aceea, *Cădere liberă,* filmul, nu e o ecranizare, ci o variantă simplificată – să nu spun simplistă – a câtorva idei din romanul cu acelaşi titlu". Luând act de toate acestea, filmul regizorului David Reu, atât cât a preluat, cât a putut prelua, din romanul originar şi, apoi, din scenariu, rămâne – prin critica social-politică întreprinsă – unul dintre cele mai curajoase, mai directe, filme de atitudine din ultimul deceniu al epocii totalitare. Simplificarea de care vorbea scenaristul se simte încă din titlul filmului: „căderea liberă" – un titlu care se referea explicit la declinul unei societăți (fie ea şi socialistă, şi multilateral dezvoltată) – se transforma într-o formulă cuminte şi cețoasă, „probleme personale". Dar aceste „probleme personale" din titlul filmului nu trimit spre povestea de dragoste a eroului – conferențiarul universitar Cremene – (trama conținând şi o asemenea „problemă personală"), „problemele personale" ale personajului central sunt, de fapt, problemele cetății, pe care el şi le însuşeşte, care devin *ale lui.* Pe acest echilibru se structurează conflictul filmului: pe de o parte este profesorul Cremene, interpretat de Traian Stănescu („ajut şi eu la îndreptarea lucrurilor strâmbe şi la bunul mers al celor drepte" spune personajul, şi replica îi defineşte statutul moral), este personajul cuceritor prin sinceritate şi inteligență interpretat de Dorel Vişan (care, în ciuda funcției sale administrative, vine parcă dintr-o altă lume, dorită de scenarist, să zicem); de cealaltă parte – în relație de adversitate – sunt „activiştii" rutinieri, oportunişti, meschini, corupți, cărora li se „datorează" căderea liberă a societății multilateral-dezvoltate. Cum spuneam, filmul merge şi pe firul unei poveşti de dragoste, ai cărei protagonişti sunt profesorul Cremene şi studenta Camelia Pop (în rolul căreia Liliana Tudor îşi reeditează performanța artistică din *Lumina palidă a durerii,* e frumoasă, interesantă şi stranie, aşa cum i-o cerea personajul), mai joacă în film Ioana Crăciunescu (Mara, o apariție scurtă, dar un personaj complex), George Constantin, Margareta Pogonat, Mircea Anghelescu, Dumitru Chesa, Constantin Zărnescu, Mihai Stan, Zaharia Volbea – toți cu propuneri interesante pentru personajele lor. Câteva mențiuni şi pentru alți membri ai echipei de filmare: operatorul Anghel Deca (creator de atmosferă, poetică uneori), autoarea costumelor Olga Maria Pop (cu subtile caracterizări tipologice), scenograful Ştefan Antonescu (care conferă cadrului funcție dramatică), compozitoarea Carmen Cârneci (cu o partitură modernă în spirit). Aflat la al doilea lungmetraj (şi ultimul!), David Reu a pierdut pe drum unele sugestii ale scenariului, dar *Probleme personale* – îndeosebi prin virulența criticii sociale,

prin adevărurile rostite – rămâne nu numai cel mai bun film al său, ci şi un film care anunța „sfârşitul nopții”.

Ajungem, astfel, la câteva titluri „avertizante” ale cinematografului românesc (în cel mai crunt deceniu al regimului dictatorial): *Cădere liberă, O lume fără cer, Quo vadis, homo sapiens?, La capătul liniei, Sfârşitul nopții, Imposibila iubire, Să mori rănit din dragoste de viață, Dreptate în lanțuri, Glissando,* şi ar mai fi multe alte titluri, până la neverosimilul titlu premonitoriu, *Noiembrie, ultimul bal,* pe care îl punea regizorul Dan Pița pe ecranizarea romanului sadovenian „Locul unde nu s-a întâmplat nimic”, film programat pe ecrane cu doar trei-patru luni înaintea ultimului bal al Partidului Comunist, Congresul al XIV-lea din noiembrie. Sigur, fiecare din filmele amintite îşi au locul şi rostul lor în filmografia autorilor şi în istoria filmului românesc, unele sunt pelicule istorice, altele sunt ecranizări, nu toate au – precum *Croaziera,* precum *Probleme personale,* precum altele, despre care vom vorbi – răfuieli directe sau metaforice cu dictatura, cu aberațiile sistemului totalitar. Dar titlurile acestor filme nu sunt deloc întâmplătoare pentru starea de spirit a cineaştilor în anii ’80, pe parcursul unui continuu „glissando” spiritual care anunța „capătul liniei” şi „sfârşitul nopții”. Vom vorbi într-un alt context despre *Noiembrie, ultimul bal* (care, numai pentru că vorbeşte despre întâmplări dramatice în „locul unde nu se întâmplă nimic”, are sugestii premonitorii şi pe dinăuntru, nu numai în titlu: reținem, deocamdată, titlul absolut antologic al filmului, atât de neverosimil încât cronica din „Contemporanul” (pe care o publicam în 21 iulie 1989) nici nu l-a putut prelua, a apărut cu o formulare neutră, „Ecranizare sadoveniană”. Un alt film al lui Dan Pița, însă, care rula pe ecranele bucureştene chiar în zilele „ultimului bal”, *Rochia albă de dantelă,* chiar dacă nu are un... titlu premonitoriu, anunța – prin fondul de idei, prin intensitatea trăirilor – revoluția izbăvitoare din decembrie, fiind, la rândul lui, o peliculă neverosimilă pentru anul de grație 1989. Conexiunile morale şi filosofice ale filmului propun un mesaj existențial de mare încredere în capacitatea omului de a-şi înnobila condiția propriului destin. Astfel se face că acest film, care îşi propune să înfățişeze un implacabil destin tragic, este, înainte de toate, un elogiu adus vieții, omului, ca entitate spirituală în măsură să reacționeze împotriva forțelor iraționalului. Un merit principal în construcția eşafodajului ideatic, metaforic şi poetic al filmului revine scenaristului D.R.Popescu: poetul „îngerilor trişti” şi-a propus o „replică” la „fatum”-ul tragic din locul în care nu s-a întâmplat nimic (cele două filme fac parte dintr-un ciclu „programatic” intitulat „Oameni şi timpuri”). În consecință, şi-a ales câteva personaje-semn, pe care le-a implicat într-o dramatică încleştare de contrarii. O tânără iubitoare de frumos, cu dragoste de frumos, cu dragoste intensă de viață, este condamnată de o boală incurabilă. În jurul principalului personaj al filmului, o „creatoare de modă”, Doina (interpretată – fără teamă de cuvinte mari – senzațional de Diana Gheorghian), gravitează trei bărbați ale căror destine se interferează: un „Mitică” fotbalist (Andrei Finți), care ascunde, sub aparențe de superficialitate, o afecțiune totală; un medic, profesionist de excepție dar foarte dificil ca om, cu aparențe cinice şi agresive, dar cu o sensibilitate ieşită din comun (Claudiu Bleonț); un sculptor care disimulează, sub faldurile siguranței de sine, spectrul nerostit al ratării (Alexandru Repan).

Încă de la începutul acțiunii, o clipă de lacrimă, izvorâtă din senin, anunță deznodământul tragic. Pe urmă, lumina interioară a personajelor își descoperă treptat nuanțele, iar filmul acesta, al unei stingeri dureroase, devine – din aproape în aproape – un drum al cunoașterii de sine, al purificării prin crez, al împlinirii prin cei apropiați, un poem al iubirii, al încrederii, al responsabilității față de sine, față de semeni, față de viață. Universul peliculei este de o tulburătoare bogăție semantică, spre care conduc toate elementele constitutive ale faptului de creație. Spațiile de intersecție a destinelor angrenate în conflict sunt câteva: ambianța în care-și desfășoară activitatea eroina (o casă de modă profilată pe rochii de mireasă), spitalul, cu recuzita sa avertizantă, cu pădurea verde („în care nimeni nu se pierde") și cu apele liniștite, prevestind furtuni, ale lacului din preajmă, marea – ca semn de aduceri aminte –, stadionul de fotbal – ca ecou al „lumii de afară" –, și cadrul de natură cu dealuri, poieni și apus de soare în care debutează și se încheie acțiunea – ca semn al triumfului vieții după moartea iminentă. În aceste spații generoase (cărora scenograful Nicolae Ularu le conferă culori afective, potențate de spiritul creator manifestat de autoarea costumelor Cătălina Ghibu) se desfășoară marile bătălii ale eroinei: bătălia cu moartea și bătălia cu sine. În „dantela" filmului sunt intercalate, cu semnul lor, unitar și organic, aduceri aminte și peisaje de gând, spaime, împăcări cu sine, prin contrapuncte dramatice și poetice (susținute aplicat de tânărul compozitor Marcel Octav Costea, de înzestratul inginer de sunet Sorin Caragață, de montajul exact al Cristinei Ionescu). La toate acestea, o contribuție esențială are operatorul Călin Ghibu, care, ca întotdeauna și întrecându-se mereu pe sine, propune de data aceasta o lume imagistică cu un freamăt tragic mereu neliniștitor, multiplu semnificativ. Mai joacă în film Ilinca Goia (un personaj-alinare), tandemul baroc Manuela Hărăbor – Claudia Nicolau (Mia-Pia), Imola Gaşpar, copiii Andrei Egli și Iuliana Stoianescu. Pentru regizorul Dan Pița, *Rochia albă de dantelă* reprezenta, în noiembrie 1989, un *summum* al unei filmografii de vârf: ecoul strigătului de disperare și de descătușare al eroinei – momentul de vârf al filmului – a răsunat și-n decembrie 1989...

SCENARIŞTII DECENIULUI AL IX-LEA

Pe genericele filmelor românești de lung metraj din anii '80 figurează aproape două sute de nume de scenariști. Cifra, în sine, poate că nu spune prea multe. Dar dacă o raportăm la numărul regizorilor de pe generice, la numărul filmelor realizate și dacă ținem seama de faptul că, în acest interval, unii dintre scenariști au semnat chiar câte 5-6-7 scenarii, ne vom da seama că la acest capitol cinematografic, mereu „la ordinea zilei", al scenariului, s-au încercat permanent formule noi, s-a căutat întruna. Teoretic, fiecare „nou venit" în scenaristică – și tabloul anilor '80 cuprinde zeci de nou veniți – poate însemna o descoperire (au și fost astfel de descoperiri de-a lungul anilor în istoria filmului românesc, iar toți scenariștii importanți – ca să recurgem la argumentul suprem – au fost și ei debutanți o dată). Pe de altă parte, însă, multe dintre numele care au apărut în acest interval s-au pierdut pe dram, au rămas prezențe mai mult sau mai puțin accidentale pe generice și – astfel privite lucrurile – „inflația de scenariști" este de natură să pună pe gânduri. Știind, în linii mari, cam câți scenariști au contribuit (într-un fel sau altul) la constituirea repertoriului de filme originale al anilor '80,

să vedem pe ce s-a bazat efectiv cinematografia în perioada de referință, să luăm în discuție „frontul creator”.

Baza au asigurat-o scenariştii consacrați – precum D.R. Popescu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Ioan Grigorescu sau Malvina Urşianu (nu numai pentru a aduce în discuție şi cazul „regizorilor-scenarişti”) –, drept pentru care vom rememora, pentru început, aceste câteva „cărți de vizită”. Începută sub semnul comediei, cu un sfert de veac în urmă, cariera scenaristică a dramaturgului şi prozatorului Dumitru Radu Popescu a pătruns, o dată cu anii ’80, în zodia „îngerilor trişti”, preluând, de fapt, motive fundamentale din teatrul scriitorului, creațiile cinematografice căpătând tonalități grave, subtexte moral-filosofice. Motivul dramaturgic al „îngerilor trişti”, ca şi acela scenaristic al „fructelor de pădure” revin obsedant în scrierile pentru film ale autorului, însoțite de acea atât de proprie combustie etică, însăşi rațiunea de a fi – pe ecran şi în conştiința privitorilor – a scenariilor şi a personajelor. În viziuni regizorale distincte – printre regizorii cu care a colaborat scenaristul, după experiența complexă cu Geo Saizescu, numărându-se Alexandru Tatos, Lucian Bratu, Dan Pița, George Cornea, Lucian Mardare, Dorin Mircea Doroftei –, personajele lui D.R. Popescu dobândesc percutanța unor simboluri. Aşa s-au petrecut lucrurile cu „îngerii trişti” ai *Miresei din tren,* Carolina, Mihu şi Filimon, cu „Baronul” din *Zbor planat,* cu Anastasia, eroina filmului care-i poartă numele, aşa s-au petrecut lucrurile cu Petru şi Savu din *Căruța cu mere,* cu Amalia din *Fructe de pădure,* cu Nelu din filmul care – iarăşi – poartă numele eroului principal, cu trista eroină din *Rochia albă de dantelă,* cu tinerii debusolați din *Cenuşa păsării din vis.* Critica a evidențiat nu o dată trăsăturile distincte ale scrisului pentru film (şi nu numai pentru film) practicat de D.R. Popescu: predilecția spre spectaculos şi insolit, o narațiune densă bogată în întâmplări, în neprevăzut şi, neapărat – în miezul notației realiste de viață –, un nucleu poetic, care conține şi sâmburele simbolic al personajelor sale. D.R. Popescu a punctat riscurile plutirii indiferente prin viață în *Mireasa din tren,* a încercat să vorbească despre diversitatea tipologică din universul unui şantier în *Zbor planat,* a regăsit destinul Antigonei în povestea tragică a învățătoarei de țară din *Duios Anastasia trecea,* a adus spre ecran existențe pure cu perenitatea şi aroma *Fructelor de pădure,* a abordat în *Nelu* tema copilăriei ultragiate, în *Rochia albă de dantelă* tema unei morți iminente, în *Cenuşa păsării din vis* decalajele dramatice dintre aspirații şi realități. Personajele lui D.R. Popescu, acelea cărora li se datorează de fapt filmele sale, sunt simboluri ale candorii, ale purității, în ultimă instanță, ale *setei de adevăr.*

Reputația de „cel mai prolific” scenarist al cinematografiei naționale, Titus Popovici o are de pe vremea în care „meseria de scenarist” era apanajul unui grup foarte restrâns de autori. Cinematografia (şi scenaristica) îi datorează lui Titus Popovici nu numai un mănunchi de scenarii pentru filme importante, ci însăşi „lecția scenariului”. Nici nu este foarte greu să explicăm cum a descoperit autorul, foarte de timpuriu, tainele „rețetei” scenaristice: a dat ideii ce este al ideii, emoției ce este al emoției, spectacolului ce este al spectacolului, publicului ce este al publicului, prezentului ce este al prezentului, posterității ce este al posterității, şi aşa mai departe. În ultimă instanță, bastonul de mareşal al „vocației de scenarist” a stat, la Titus Popovici, în cultul pentru valori morale fundamentale. Cum şi-a exercitat

autorul această vocație în anii ’80? Ca întotdeauna, chiar dacă rezultatele artistice – din cauza rigorilor unui sistem din ce în ce mai prohibitiv – n-au reeditat succesele anterioare, Titus Popovici a cercetat cu aceeaşi rigoare şi pasiune istoria, extrăgând substanța unui scenariu de intens dramatism, cu vibrație patriotică şi cu învățăminte politice, morale şi filosofice, scenariul pentru filmul lui Mircea Mureşan *Horea.* A mai poposit o dată, cum o mai făcuse, în epoca de răscruce a anilor 1944-1945, asigurându-şi premisele unei narațiuni cinematografice cu însemne eroice şi spectaculare, *Noi, cei din linia întâi,* un film care a marcat şi întoarcerea la Titus Popovici a „fiului rătăcitor” – şi risipitor – Sergiu Nicolaescu. A abilitat un gen cinematografic important, dar inconsecvent practicat de filmul românesc, satira, prin scenariile pentru *Secretul lui Bachus* şi *Secretul lui Nemesis,* valorificându-şi din nou disponibilitățile civice şi refuzând matrapazlâcurile şi abandonurile morale, instituind o colaborare fructuoasă cu cel mai versat dintre regizorii noştri de comedie, Geo Saizescu.

Scenaristul Petre Sălcudeanu face parte şi el dintre scriitorii dedicați de timpuriu cinematografului, filmografia sa reunind pelicule foarte variate, de inspirație istorică şi contemporană, adaptări cinematografice ale unor mari lucrări literare. Scenariile din anii ’80 confirmă şi întăresc această apreciere de ansamblu. La capătul unei temeinice şi complexe documentări, Petre Sălcudeanu propunea cinematografiei – am văzut – două scenarii istorice de anvergură, dedicate momentului revoluționar de la 1848: *La răscrucea marilor furtuni* (cu un portret în aqua forte al lui Nicolae Bălcescu) şi *Munții în flăcări* (cu accente pe puternica personalitate a lui Avram Iancu). Aceste filme regizate de Mircea Moldovan strâng în ele, deopotrivă, culoare de epocă şi vibrație patriotică, conflicte reieşite din spiritul şi convulsiile timpului, personaje exponențiale. O altă experiență esențială a scenaristului a fost reprezentată de scenariul pentru filmul lui Iosif Demian *O lacrimă de fată:* de data aceasta, pe teritoriile filmului inspirat de actualitate, Petre Sălcudeanu izbutea un scenariu exemplar prin intensitatea dezbaterii etice propuse, prin veridicitatea prospecțiilor psihologice, prin ținută civică şi morală. Incursiunile în realitate care au urmat aveau să dobândească accente polițiste în scenariul *Lovind o pasăre de pradă* (regia: Iosif Demian), accente comice în *Primăvara bobocilor* (regia: Mircea Moldovan), reuşind să detalieze o psihologie specific adolescentină în *Prea cald pentru luna mai* (regia: Maria Callas Dinescu). Foarte diverse aşadar, cu personaje istorice din lumea îndepărtată în timp a lui Nicolae Bălcescu, a unui Avram Iancu, cu personaje actuale din lumea unui sat ardelean, cu tineri din mediul citadin, scenariile lui Petre Sălcudeanu au, ca „numitor comun”, atitudinea civică şi ținuta profesională. Dacă adăugăm la toate acestea şi bogata experiență de „ecranizator” a scenaristului – materializată în scenariul *Întunecare,* după Cezar Petrescu, pentru filmul lui Alexandru Tatos –, vom avea în față portretul unui foarte bun cunoscător al „profesiei de scenarist”. Pe genericele anilor ’80 am întâlnit, cum spuneam, aproape două sute de scenarişti, dar n-am întâlnit decât un nume de „dialoghist”: acesta, deloc întâmplător, este al lui Petre Sălcudeanu, pe genericul filmului *Întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu. Comentariile mi se par de prisos.

Scenaristul Ioan Grigorescu reprezintă o direcție aparte în dramaturgia cinematografică: el aduce cu sine, în scenariile sale, mobilitatea şi nervul

reporterului, ritmurile de gând ale ziaristului, încorporând în pagina cinematografică observații pertinente, din „spectacolul lumii", ca şi din „faptul divers" petrecut în imediata apropiere. Scenariile lui Ioan Grigorescu au, toate, suspans, nici nu se poate altfel, ele sunt „felii de viață", iar viața, după cum bine se ştie, îşi are mereu suspans-urile ei. *Mondo umano,* filmul de montaj pe care Ioan Grigorescu îl realiza la începutul deceniului al IX-lea (noiembrie 1981), rămâne un film reprezentativ al genului, păstrându-şi nealterate peste ani actualitatea meditației lucide, profunde, privitoare la destinele planetei noastre albastre, la condiția umană în general. Spectacolul lumii dobândeşte, într-un astfel de film-replică (la *Mondo cane,* desigur!), carate ale adevărului de viață. Din spectacolul lumii, Ioan Grigorescu a decupat şi alte secvențe în anii '80. În filmul *Un echipaj pentru Singapore* (regia: Nicu Stan), scenaristul a propus o poveste petrecută pe oceanele lumii. În *Ringul* (prilej pentru un film de suspans realizat de Sergiu Nicolaescu), scenaristul derulează o istorie petrecută aievea, pe drumuri europene, în anii celui de al doilea război mondial, stabilind, totodată, analogii, relații, disjuncții cu vremuri contemporane, încercând să valorifice lecțiile istoriei. De la întâmplări de viață petrecute în realitate, tot în anii celui de al doilea război mondial, porneşte şi scenariul coproducției româno-poloneze *Trenul de aur* (regia: Bogdan Poreba), un film cu suspans-uri atât de „reale" (evocând fapte întâmplate) încât par inventate. Între timp, scenaristul propusese – tot lui Sergiu Nicolaescu – reportajul unei zile istorice (23 august 1944), *Ziua „Z",* şi regizorului Andrei Blaier o întâmplare de viață petrecută în lumea tipografilor, *Fapt divers,* dedicată celor ce pun în pagini de ziar viața. Din nou un salt înapoi în timp, pentru *Marea sfidare* de Manole Marcus. Demonstrația scenaristului Ioan Grigorescu este simplă: de la „spectacolul lumii" la „faptul divers" şi – mai ales – de la „faptul divers" la „spectacolul lumii" nu este decât un pas.

Prin „cinematograful de autor" pe care l-a practicat de-a lungul întregii sale filmografii, regizoarea Malvina Urşianu – am avut prilejul s-o constatăm într-un capitol aparte – este o prezență distinctă şi unică în peisajul creației originale. Pentru că, în anii '80, autoarea şi-a adăugat cinci titluri în palamaresul scenaristico-regizoral, continuări fireşti şi organice ale demersului artistic anterior, apelez şi la câteva mărturisiri de crez artistic: „Aş îndrăzni să spun, după o lungă experiență cinematografică, mai lungă decât o arată scurta mea filmografie, că cel mai important lucru în scrierea unui scenariu, ca şi în realizarea unui film este emoția. Sentimentul grav cu care trebuie să te apropii de el. Cu sufletul plin ca un stup şi nu gol ca o scoică, cu sentimentul că, dacă nu comunici acest prea plin sufletesc, viața ta nu mai are rost. Ce cred ceilalți e mai puțin important. Dar tu, scenarist sau regizor care realizezi un film, trebuie să ai acest sentiment". În alt loc autoarea face şi următoarele precizări: „Un regizor, ca orice artist, are biografia sa spirituală şi nu numai, în ceea ce mă priveşte, probabil că nu m-am eliberat de obsesia unor experiențe spirituale care mi-au marcat adolescența. Observați filmografia foarte multor realizatori de filme şi veți găsi acelaşi lucru: analiza unui sentiment sau a unei stări pe mereu alte fețe, din mereu alte unghiuri". Filmele Malvinei Urşianu din anii '80 sunt cea mai bună dovadă, în *Linişte a din adâncuri* (februarie 1982) erau anii care prevesteau acțiunea *Seratei,* în *Pe malul stâng al Dunării albastre* (august

1983), „serata” era privită cu ochii unei fetițe. Peste ani, într-un context social aflat în convulsiile primenirii, personajele se întâlneau în *Figuranții.* „Gioconda fără surâs” din *O lumină la etajul zece* re-învăța să trăiască. Cât despre filmul „cap de operă” al Malvinei Urşianu *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu,* de la începutul anilor ’80, profesiunea de credință a „autorului total” se contopea cu o altă experiență totală, experiența istoriei. Scenariile şi filmele Malvinei Urşianu sunt un permanent dialog cu sine, cu timpul, cu viața, cu destinul, nişte filme deloc surâzătoare prin care se întrevede surâsul Giocondei fără surâs...

Pe cine s-a mai bazat cinematografia națională în deceniul al IX-lea? Ar fi de amintit, înainte de toate, filmele *de autor* ale lui Mircea Daneliuc, înscrise – în perioada la care ne referim – între *Croaziera* şi *Iacob,* cu un interludiu numit *Glissando:* scenarii de mare acuitate a observației realiste, cu incitante deschideri spre simbol, fie că este vorba despre prospecții în realitatea imediată, fie că este vorba despre ecranizări sau adaptări libere, acestea fiind direcțiile principale de acțiune ale cineastului. S-a mai bazat filmul românesc pe priceperea scenaristică a unui scriitor prolific precum Eugen Barbu, autor – în colaborare cu Nicolae Paul Mihail – al unor scenarii cu mare priză la public, ale căror episoade au fost presărate aproape pe întreg parcursul deceniului (cu diferiți regizori, Doru Năstase, Gheorghe Vitanidis, Mircea Moldovan, Szobi Cseh şi Dan Mironescu, Adrian Istrătescu-Lener), şi al unei proze cu mare densitate psihologică pentru filmul *Domnişoara Aurica* de Şerban Marinescu. S-a mai bazat filmul românesc pe capacitatea de invenție a unui creator de farmec precum Ion Popescu Gopo, care şi-a îmbogățit filmografia cu multe titluri noi (*Maria-Mirabela, Galax, omul păpuşă, Rămăşagul, O zi la Bucureşti, Maria şi Mirabela în Tranzistoria),* lăsându-ne în continuare impresia că scenariile sale – ingenioase, savuroase, cu analogii şi translații surprinzătoare – sunt, parcă, „prea mici pentru un regizor atât de mare”. S-a mai bazat filmul românesc pe pofta tot mai mare de cinematograf a unor scriitori foarte personali, precum Fănuş Neagu şi Ion Băieşu, din creația cărora *Lişca* (regizor: Ioan Cărmăzan) şi – respectiv – *Miracolul* (regia: Tudor Mărăscu) rămân „piesele” cele mai reprezentative, deşi atracția comediei şi a lirismului a funcționat şi ea cu rezultate viabile, dacă ar fi să amintim doar *Sosesc păsările călătoare* (regia: Geo Saizescu) şi – respectiv – *De ce are vulpea coadă* (regia: Cornel Diaconu). S-a mai bazat filmul românesc pe aportul principial şi practic important al unor scenarişti de profesie precum Dumitru Carabăț – ale cărui scenarii, de riguroasă construcție, fie ele *Vulcanul stins* (regia: George Cornea), *Acasă* (regia: Constantin Vaeni) sau *Întoarce-te şi mai priveşte o dată* (regia: Dinu Tănase) au vădit, ca şi altădată, o stăpânire exemplară a profesiei; Vasilica Istrate, scenarista regizoarei Elisabeta Bostan i-a îngăduit acesteia lărgirea şi primenirea permanentă a limbajului creator, prin abordarea din diferite unghiuri sentimentale şi psihologice a universului tânăr pe gama dintre *Unde eşti, copilărie?, Promisiuni* şi *Zâmbet de soare*; un profesionist al scenariului a continuat să fie Mihai Opriş, al cărui nume s-a aflat pe generice felurite, uneori în tandem cu Aurora Icsari; scenarist versat a continuat să fie şi Francisc Munteanu, al cărui nume a apărut pe şase dintre scenariile anilor ’80, în filme regizate de el sau de confrați. Un câştig de esență pentru cinematografia noastră a fost prilejuit de atragerea în

rândurile scenariştilor a unui prozator de marcă precum Augustin Buzura, întâi prin translarea romanului de referinţă *Orgolii,* apoi printr-o adaptare exemplară de proză clasică, *Pădureanca.*

Şi alţi scriitori reprezentativi ai prezentului au fost aproape de cinematograf în aceşti ani, punându-şi pecetea pe filmele realizate. George Macovescu rămâne autorul unui scenariu-unicat, pentru un film-unicat semnat de Iulian Mihu, *Lumina palidă a durerii,* o esenţializare originală, percutantă, a spiritului unui timp revolut. Mihnea Gheorghiu şi-a continuat demersul epopeic printr-un scenariu cu ample reverberaţii patriotice, *Burebista.* Horia Pătraşcu a rămas fidel cinematografului, înscriindu-şi numele pe câteva dintre filmele deceniului, printre ele fiind şi adaptarea după piesa „Surorile Boga" de Horia Lovinescu, pentru filmul *Surorile* de Iulian Mihu (care este şi co-scenarist). Dinu Săraru, la fel, şi-a continuat „clipa" cinematografică, prin alte transpuneri ale prozelor sale. Mircea Radu Iacoban şi-a valorificat experienţa de dramaturg în scenarii ca *Am o idee* (regia: Alecu Croitoru), *Escapada* (regia: Cornel Diaconu), *Un bulgăre de humă* (regia: Nicolae Mărgineanu). Constant, Nicolae Ţic, şi-a îmbogăţit filmografia cu noi scenarii de actualitate sau de istorie apropiată ca *Dragostea mea călătoare* (regia: Cornel Todea), *O lume fără cer* – în colaborare cu Mircea Drăgan şi Eugen Mandric (regia: Mircea Drăgan), *Mult mai de preţ e iubirea* – în colaborare cu Dan Marcoci (regia: Dan Marcoci), *Scopul şi mijloacele* (regia: Dan Marcoci), episodul *Înfruntarea* (regia: Ovidiu Drăgănescu) din filmul de scheciuri *Vară scurtă, Duminică în familie* – în colaborare cu Ion Băieşu, Dan Marcoci (regia: Francisc Munteanu). Au rămas, au venit sau au revenit în perimetrul scenaristic scriitori precum Paul Everac *(O lebădă, iarna* de Mircea Mureşan, *Există joi?* de Adrian Petringenaru, *Cine are dreptate?* de Alexandru Tatos), Corneliu Leu (*Casa dintre câmpuri* de Alexandru Tatos), Dumitru Solomon (cu tentativa incitantă a adaptării piesei camilpetresciene *Mitică Popescu,* după scenariul scris împreună cu Virgil Duda pentru regizorul Manole Marcus şi cu *Singur printre prieteni* pentru Cornel Todea), Rodica Ojog-Braşoveanu (în zona filmului poliţist), Vasile Băran (cu o *Vară sentimentală* de Francisc Munteanu), Platon Pardău (cu *Orele 11* de Lucian Bratu), Tudor Popescu (cu o *Clipă de răgaz* în regia lui Şerban Creangă), Ioana Postelnicu şi Sidonia Drăguşanu (cu romane de largă audienţă). Prin filmul *Semnul şarpelui* (în regia lui Mircea Veroiu) a venit spre cinematograf şi scriitorul Mircea Micu, care şi-a adaptat pentru film romanul cu titlul omonim. Au continuat să scrie pentru arta a şaptea Süto András şi Aurel Mihale, Ion Brad şi Alexandru Brad, Ion Bucheru, Radu F. Alexandru (cu două scenarii de certă valoare, *La capătul liniei* pentru filmul lui Dinu Tănase, *Punct şi de la capăt* – în colaborare cu Alexa Visarion, pentru filmul acestuia din urmă), Ştefan Iureş, Rodica Padina, Eva Sîrbu, Petre Luscalov, Al. Struţeanu, Octavian Sava, Alecu Popovici. A venit spre cinematograf şi Grigore Zanc, care şi-a adaptat – cum am văzut – romanul „Cădere liberă", pentru unul dintre cele mai incisive filme anti-dictatoriale, *Probleme personale* de David Reu, alături de *Croaziera* de Mircea Daneliuc, cel mai „neverosimil" film românesc din neverosimilul deceniu cinematografic la care ne referim. Mai departe? Printre scenariştii deceniului s-au numărat Romulus Lal cu *Cale liberă* (regia: Nicu Stan), Tudor Băran cu *Destine romantice* (regia: Haralambie Boroş), Fl. N. Năstase,

George Anania, Petre Ghelmez. Au fost atraşi de cinematograf tot mai mulţi ziarişti (faptul în sine constituind semnul unei relaţii de bună vecinătate între film şi viaţă). Pe lângă „argumentul" unui Mihai Stoian – trecut, în anii '80, de la scenariile pentru filme documentare la lungmetrajul de ficţiune, scriind pentru cinematograf *Castelul din Carpaţi,* în colaborare cu Nicolae Dragoş (pentru Stere Gulea), *Prea tineri pentru riduri* (regia: Aurel Miheleş), *Dreptate în lanţuri,* în colaborare cu Dan Piţa (regia: Dan Piţa), *Drumeţ în calea lupilor,* în colaborare cu Nicolae Dragoş (regia: Constantin Vaeni) –, în anii '80 au apărut scenarii semnate de Nicolae Cristache, Ilie Tănăsache, Mircea Herivan, Liviu Timbus, Aristide Butunoiu, Sanda Faur, Melania Chiriacescu, Dumitru Buznea, Mihai Vişoiu, Dumitru Titus Popa; scenariul n-a rămas închis între pereţii Capitalei, permiţându-se astfel accesul la film al unor autori cu aptitudini (şi fără) din multe zone ale ţării: medicul timişorean Horia Nicolae Murgu – derulându-şi în *Convoiul* proprii experienţe de viaţă –, prozatorul şi publicistul constănţean Constantin Novac – cu experienţe marinăreşti –, Paul Eugen Banciu – care i-a prilejuit regizorului Adrian Petringenaru un film ca *Femeia din Ursa Mare.* Dintre experienţele scenaristice particulare ale anilor '80 ar fi de menţionat „înşurubarea" în cinematograf a profesorului Gheorghe Şovu, autorul câtorva naraţiuni tinereşti care au stat la baza unor filme „cu priză" la publicul tânăr, *Declaraţie de dragoste, Liceenii, Extemporal la dirigenţie* în regia lui Nicolae Corjos. Este de reţinut şi calificarea scenaristică „din mers" a unui autor precum Radu Aneste Petrescu – specializat în problemele dramaturgiei de film pe parcursul unei consistente activităţi didactice universitare –, care a adus în filmul românesc teme şi motive predilecte, precum acelea evidenţiate în filmul lui Ioan Cărmăzan *Ţapinarii* sau în *O vară cu Mara* de George Cornea; pe lângă alte scenarii – *Amurgul fântânilor,* în colaborare cu Mihai Vişoiu (regia: Virgil Calotescu) şi *Egreta de fildeş* (regia: Gheorghe Naghi) –, Radu Aneste Petrescu (în colaborare cu Valeriu Drăguşanu şi Petru Maier Bianu) a scris scenariul unui film „emblematic" pentru anii '80, *Moara lui Călifar* de Şerban Marinescu. N-a trecut neobservată nici lansarea unor actori-scenarişti precum Draga Olteanu Matei (consacrată, în perioada de referinţă, adaptării pentru ecran a unor opere literare clasice, *Dumbrava minunată* după Mihail Sadoveanu în regia lui Gheorghe Naghi, *Coana Chiriţa* şi *Chiriţa în Iaşi,* după Vasile Alecsandri, în regia lui Mircea Drăgan), Mircea Diaconu, Mihai Stan. Să consemnăm şi scenariile poliţiste semnate de Constantin Voivozeanu, de Chiril Tricolici, precum şi contribuţiile scenaristice ale unor cineaşti de alte profesii precum inginerul de sunet Anuşavan Salamanian (co-scenarist al unor filme de Sergiu Nicolaescu), profesorul-operator Costache Ciubotaru (care a scris scenariul pentru *Comoara* de Iulian Mihu şi a colaborat cu regizorul Alecu Croitoru la filmul de montaj *Viaţa ca o poveste (Secvenţe din istoria filmului românesc,* I–II), operatorul Marian Iordache (stabilit încă din primii ani ai deceniului al IX-lea în Franţa, o pierdere reală pentru filmul românesc, mai ales după scenariul filmului *Sfârşitul nopţii* de Mircea Veroiu şi după excelentele rezultate la concursurile de scenarii din epocă).

Ajungem, iată, la capitolul complex al regizorilor-scenarişti. Despre câteva creaţii de excepţie am amintit, în acest capitol, în capitole anterioare. În aceeaşi ordine de idei – a unor filme cu pondere în istoria filmului naţional –,

ar fi de amintit aptitudinile scenaristice dovedite de un regizor ca Stere Gulea în adaptarea pentru ecran a romanului *Morometii* de Marin Preda, performanţele unor cineaşti ca Dan Piţa (cel mai elocvent exemplu rămâne *Pas în doi),* Şerban Marinescu (cu finalizarea unor ecranizări ca *Domnişoara Aurica* după Eugen Barbu sau *Cei care plătesc cu viaţa,* după scrieri de Camil Petrescu, un scenariu părăsit de Mircea Veroiu la plecarea din ţară, în 1986), Nicolae Mărgineanu (de la *Luchian* la *Întoarcerea din iad* şi mai departe), Alexa Visarion (foarte inspirat în ecranizări, principalele argumente fiind *Înghiţitorul de săbii,* după Alexandru Sahia, şi *Năpasta* caragialeană), Alexandru Tatos (cu profesiunea de credinţă numită *Secvenţe* şi cu „arma secretă" din *Secretul armei... secrete).* Cu bune rezultate artistice s-au apropiat de scenaristică şi regizori precum Andrei Blaier (*Râdeţi ca-n viaţă, Vacanţa cea mare),* Constantin Vaeni (care a izbutit scenarii – deloc uşoare – după literatura lui Marin Preda), Anghel Mora (de fapt un regizor-scriitor). Lista regizorilor-scenarişti (mai ales co-scenarişti) este mult mai lungă însă, greu de epuizat în câteva rânduri: Iulian Mihu, Sergiu Nicolaescu, Geo Saizescu, Adrian Petringenaru, Tudor Mărăscu, Mircea Mureşan, Cristiana Nicolae, Alecu Croitoru, Gheorghe Naghi, Nicolae Corjos, Nicu Stan, Mircea Drăgan, Alexandru Boiangiu, Ioan Cărmăzan, Mircea Moldovan, Horea Popescu, Constantin Păun, Doru Matei, Dan Marcoci (şi aşa mai departe, şi aşa mai aproape...). 200 de scenarişti într-un deceniu, în cel mai trist şi mai apăsător deceniu al regimului dictatorial, este o performanţă de-a dreptul neverosimilă! Dar această afluenţă de scenarişti – fără precedent şi fără... perspective – este şi un semn de slăbiciune al producţiei cinematografice româneşti: denotă îngrijorătoare abandonuri de exigenţă. Este, acesta, un prim semn de declin al producţiei cinematografice originale, după apogeurile – cantitative, dar şi calitative – de la începuturile anilor '80...

„ARCUL DE BOLTĂ" AL ECRANIZĂRILOR

Printre principalele preocupări ale „armatei" de scenarişti din anii '80 a fost – cum s-a putut citi printre rânduri – ecranizarea unor opere literare, clasice sau contemporane. Deceniul anterior prilejuise câteva mari filme de sorginte literară, printre care *Felix şi Otilia, Nunta de piatră* şi *Duhul aurului, Dincolo de pod, Prin cenuşa imperiului, Tănase Scatiu, Înainte de tăcere, Între oglinzi paralele, Bietul Ioanide, Blestemul pământului, blestemul iubirii,* altele (să ne amintim, de pildă, că şi scenariul lui Timotei Ursu pentru superbul film al lui Mircea Daneliuc *Cursa* a pornit de la o sursă literară, nuvela „Doi vikingi şi o fată" de Petru Vintilă). Deceniul respectiv s-a încheiat „în forţă" (din acest punct de vedere), anul – de producţie – 1980 cuprinzând nici mai mult, nici mai puţin decât şapte ecranizări: o nuvelă de Mihail Sadoveanu (*Dumbrava minunată),* un roman de Ion Grecea (*Fata morgana*), romanul lui Romulus Zaharia „Porţile delfinului" (*Porţile dimineţii),* nuvela „Moartea vine pe apă" de Fănuş Neagu *(Punga de libelule),* romanul lui Ştefan Iureş „Plexul solar" (*Stop-cadru la masă),* romanul „Omul de la capătul firului" de Rodica Ojog-Braşoveanu *(Şantaj)* şi romanul „Nişte ţărani" de Dinu Săraru *(Vânătoarea de vulpi).* Valori consacrate sau mai puţin consacrate ale literaturii au trecut tot mai des, în acei ani (şi în anii următori), din rândul „artelor simultane" – ca să folosim o mai veche clasificare a lui Lessing – în rândul „artelor succesive", contribuind adesea la consolidarea filmului naţional. Ecranizările au continuat să fie – cum s-a spus – un „arc de boltă"

al cinematografiei naționale, fiind, totodată, un „colac de salvare” pentru o producție cinematografică din ce în ce mai grevată de prejudicii ideologice. „Prețioasele indicații” ale secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, la tot felul de congrese, conferințe, plenare, consfătuiri, întâlniri cu cineaştii, desfăşurate periodic, îndeosebi după 1971 (în perioada noastră de referință, pe lângă epocalele „analize” întreprinse în pregătirea Congreselor Partidului, a intrat în legendă „consfătuirea de lucru” de la Mangalia, din vara anului 1983, cu consecințe de-a dreptul dramatice pentru filmul național) se repetau cu obstinație, de la analiză la analiză, de la consfătuire de lucru la consfătuire de lucru, în fraze din ce în ce mai emblematice: „Avem nevoie de picturi şi sculpturi care să oglindească realitățile vieții, nu doar abstracțiuni. Avem nevoie de un teatru şi de o cinematografie cu adevărat revoluționare!”. În lumina acestor imperative, era limpede pentru cineaşti – cât s-a putut – că ecranizările reprezintă un „refugiu”, o „oază” – şi (cum vom vedea), uneori chiar în complicitate cu diriguitori ai culturii, ai cinematografiei, ai caselor de filme, deşi situația s-a agravat peste tot, realizatorii filmelor au recurs la tot felul de stratageme, ecranizarea rămânând una dintre cele mai eficiente arme de luptă împotriva prostiei, aberațiilor şi mizeriilor de tot felul. Astfel se face că, şi la capitolul „ecranizări”, putem vorbi – chiar dacă nu toate tentativele s-au soldat cu rezultate pozitive – despre un „deceniu neverosimil”.

Deceniul a început cu o ecranizare-surpriză: *Castelul din Carpați* (martie 1981), romantica povestire a lui Jules Verne, adusă spre ecran de scenariştii Nicolae Dragoş şi Mihai Stoian, în regia lui Stere Gulea. Filmul, deşi neunitar stilistic – oscilând între un „film istoric” şi o „ficțiune romantică” –, conține pagini cinematografice de atmosferă, străbătute, vizual şi auditiv (cu contribuția operatorului Valentin Ducaru şi a compozitorului Lucian Mețianu), de un insinuant „mister sentimental”, accentuat de principalii interpreți (balerina Maria Bănică şi Cornel Ciupercescu), de ceilalți protagonişti ai intrigii (Octavian Cotescu, Zoltan Vadasz, Adrian Mazarache, Marcel Iureş, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dorel Vişan, Andrei Csiky, Paul Lavric). Cam în aceeaşi perioadă, regizoarea Elisabeta Bostan şi scenarista sa Vasilica Istrate îşi propuneau ca punct de plecare romanul lui Cezar Petrescu „Fram, ursul polar”, în două filme apărute pe ecrane la o distanță scurtă de timp, *Saltimbancii* (decembrie 1981) şi *Un saltimbanc la Polul Nord* (septembrie 1982). Filmate în paralel cu un amplu serial de televiziune, cele două filme au doar ca „punct de plecare”, cum spuneam, romanul lui Cezar Petrescu. Autoarele şi-au dorit mai mult decât un „film pentru copii”, au mers pe idea unui „film de familie”, au recurs la recuzita *musical*-ului (apelând la partitura inspirată a lui Temistocle Popa), şi-au propus – cu ajutorul operatorilor Ion Marinescu şi Nicolae Girardi – să urmărească îndeaproape viața de fiecare zi a unui circ, cu „stelele” sale, cu întâmplările sale comice şi dramatice (sau melodramatice), în centrul acțiunii – pe lângă Fram, firește – fiind familia Marcelloni (Cezar, Lizette şi Fanny, adică Octavian Cotescu, Gina Patrichi şi Carmen Galin, care, în paranteză fie spus, execută şi o săritură de la trapez), mulți alți actori – fideli regizoarei – completând distribuția (Violeta Andrei, George Mihăiță, Dem Rădulescu, Aurel Giurumia, Papil Panduru, Ovidiu Moldovan, Anatol Tiberiu, Arcadie Donos, Mihaela Juvara, Alexandru Repan,

Ioana Drăgan, Dorin Done, Dodi Caian, Angela Moldovan, Lulu Mihăescu şi artişti ai Circului din Bucureşti, printre care, desigur, Iosefini). O ecranizare importantă din acea perioadă este filmul lui Mircea Veroiu *Semnul şarpelui* (februarie 1982), o adaptare pentru ecran a romanului „Patima" de Mircea Micu, scenarizat chiar de prozator. De un realism poetic acaparant şi nu o dată cutremurător, filmul deschide o fereastră spre lumea unui sat transilvan din anii 1945-1947, unde oamenii, ieşiți din război, încearcă să-şi facă singuri dreptate, într-o perioadă istorică tulbure, cu confruntări dramatice, unele subterane, altele „deschise"; printre personajele-cheie ale filmului – ca şi ale romanului, de altfel – sunt Bătrâna Doamnă, „haiducul modern" Alimandru, contrabandiştii (care făceau averi, în acel timp de răscruce, cu traficul de vite, sau chiar de oameni, peste granița din apropierea satului de câmpie transilvană). Marele „semn" al filmului rămâne Bătrâna Doamnă Ecaterina Handrabur, o „autoritate morală" în sat, care şi-a păstrat un singur scop în viață: să răzbune moartea fiului ei. Personajul coincide cu unul dintre marile roluri ale Leopoldinei Bălănuță. Actrița, de altfel, simțea acest lucru din timpul filmărilor, când mărturisea (în „Cinema", nr. 10/1981): „întotdeauna întâlnirea cu artişti ca Mircea Veroiu şi Călin Ghibu este pentru mine un prilej de meditație asupra profesiunii mele, asupra mijloacelor ei de exprimare, asupra scopului ei. Şi, întotdeauna, din aceste întâlniri am plecat cu un soi de tristețe şi cu dorința tainică de a le semăna în noblețe, demnitate, discreție, măsură şi străduanie. Prezența mea în cele trei filme ale regizorului Veroiu a fost, ca să zic aşa, un argument într-o demonstrație, care ar fi conturarea unor destine de femei într-o zonă a țării noastre – Ardealul – şi într-un timp istoric: Fefeleaga, Mara, Ecaterina Handrabur. Fefeleaga – forța resemnării (termenii nu mi se par incompatibili), Mara – forța ambiției, Ecaterina – forța exclusivă a sufletului, forța durerii sublimată până la semn. Iată că cele trei eroine au o trăsătură comună: forța. Cele trei sunt îmbrăcate aproape la fel şi au acelaşi chip: chipul meu". Cam din aceeaşi perioadă datează şi filmul *Grăbeşte-te încet* (februarie 1982) de Geo Saizescu, sugerat de piesa „Alibi" a lui Ion Băieşu, în fapt un multicolor portret colectiv, menit să ilustreze, în fel şi chip, un vechi proverb românesc, acela cu graba care strică treaba; mulți „comici vestiți ai ecranului" – printre care Dem Rădulescu, Tamara Buciuceanu-Botez, Cornel Vulpe, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Aurel Giurumia, Mihai Mălaimare, Tatiana Filip, Radu Gheorghe, Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Geo Saizescu – şi-au „dat mâna" într-un „subiect de dramă convertit în comedie".

O ecranizare importantă a cinematografiei naționale a fost transpunerea pe ecran a romanului „Orgolii" de Augustin Buzura, scenarizat de către prozator şi regizat de Manole Marcus (premiera filmului *Orgolii* a avut loc în aprilie 1982). Regizorul mărturisea, cu un prilej, ce l-a atras la romanul lui Augustin Buzura: „M-a incitat foarte mult acest roman construit într-o manieră clasică, cu personaje foarte bine conturate, cu idei foarte clare. Nu-mi place să fac tam-tam despre «structura cinematografică» a romanului şi, în genere, mă interesează mai puțin aşa-zisa «vizualizare» a literaturii. Ceea ce mă preocupă cel mai mult este conținutul de idei (...). M-a captivat nu atât latura polemică a romanului, cât mediul acelui institut de cercetări, mediul spitalului, strălucirea cu care sunt construite personajele,

confruntările extrem de adevărate dintre ele. Sunt confruntări obişnuite şi caracteristice pentru zilele noastre: lupta de zi cu zi dintre nulitate, dintre mediocritate, pe de o parte, şi oamenii de autentică valoare, care se străduiesc, fără demagogie, fără să facă praf în jurul lor, să aducă în mod real o contribuție, în cazul nostru, la cercetările grele şi laborioase pentru descoperirea etiologiei cancerului. Nu disputa profesională este însă nucleul dramatic al filmului. Acest nucleu îl constituie sugestia timpului, ca fenomen ireversibil mai ales în latura lui sentimentală". Procedând astfel – deşi nu ocoleşte „orgoliile polemice" –, regizorul iese, practic, în întâmpinarea *motto*-ului din Albert Camus pe care Augustin Buzura l-a pus în deschiderea romanului său: „Când amănuntul este viața unui om, el reprezintă pentru mine toată lumea şi toată istoria". Concentrându-se, deopotrivă, asupra *actualității imediate* şi a *actualității perene* din scenariul scriitorului Augustin Buzura, regizorul Manole Marcus realiza, în 1982, un film menit să învingă timpul, cu sprijinul unei echipe de profesionişti înzestrați – operatorul Valentin Ducaru, scenograful debutant Petrică Veniamin, autoarea costumelor Oltea Ionescu – şi cu actori dedicați personajelor, Victor Rebengiuc (în rolul central al intrigii, profesorul-academician Cristian), Cristina Deleanu, la început de carieră (mai jucase doar în *Destine romantice* de Haralambie Boroş), în cel mai convingător, complex, rol al său pe ecran, apoi Mircea Albulescu (asistentul profesorului Cristian, Anania), Mirela Gorea, Adina Popa, Traian Stănescu. Filmul *Orgolii* – prilejuit de unul dintre cele mai valoroase şi avertizante romane ale anilor '70 – este un argument indiscutabil în favoarea ideii că, prin subterfugii şi stratageme, cu sprijinul literaturii, cinematograful românesc a putut accede, în perioade grele şi rele, la problematica de fond a prezentului.

Din anul 1982 datează două ecranizări după opere clasice, ale regizorului Alexa Visarion, de asemenea importante pentru cinematografia națională, *Înghițitorul de săbii* (aprilie 1982) şi *Năpasta* (decembrie 1982). În primul film, sursa de inspirație este nuvela lui Alexandru Sahia „Moartea înghițitorului de săbii". Aşa cum şi-a dorit, regizorul a reuşit, pe ecran, o „meditație despre viața şi pătimirea artistului în raport cu sine însuşi, cu societatea şi puterea opresivă". Acțiunea se petrece prin 1938, o perioadă de instabilitate socială, între „un fost război şi un viitor război" – mă raportez, în continuare, la declarațiile regizorului Alexa Visarion –, o societate aflată în plină criză, în derută, „în neputința de a-şi stabili noi dimensiuni sau de a le mai suporta pe cele vechi", un univers sufocant, derizoriu, „în care nici tragicul nu poate rămâne pur până la capăt, împletindu-se dureros cu grotescul". Principalul personaj al dramei, Gherlaş – unul dintre „rolurile vieții" pentru Mircea Albulescu –, „înghițitorul de săbii", parcurge drumul de la glorie la batjocură şi uitare, înțelegând valoarea celor avute doar în clipa pierderii lor definitive. „Încerc – mai spunea regizorul – un film al stărilor de intensă trăire, cu gustul violent al împlinirilor sau al neîmplinirilor, un film grav şi disperat, într-o acută şi neputincioasă polemică cu moartea. A dezvălui ceea ce oamenii din frică sau laşitate nu vor să afle despre ei – iată ce-şi propune acest film". Regizorul Alexa Visarion, încă o dată o spun, a obținut ce şi-a dorit, într-un film grav şi patetic, tragic şi grotesc, cu multe siluete pregnante, schițate de Victor Rebengiuc (orbul, singurul „văzător" într-o lume de nevăzători), George Constantin (colonelul), Ştefan Iordache

(acrobatul), Octavian Cotescu (primarul), de Leopoldina Bălănuță, Tamara Buciuceanu, Mitică Popescu, Dorel Vişan, Florin Zamfirescu, Radu Panamarenco, Dorina Lazăr. Paleta cromatică a filmului este dominată – aşa cum şi-a propus operatorul Vivi Drăgan Vasile – de gri-uri, „proprii amurgurilor acoperite". Cu filmul *Năpasta,* regizorul a trecut încă o probă „de foc" pe teritoriul ecranizărilor. Aflat la o a patra montare a piesei caragialiene (după trei spectacole de teatru, unul încă din anii Institutului, celelalte la Piatra Neamț şi la Giuleşti), regizorul Alexa Visarion – cu „calmul olimpian" al artistului stăpân pe rosturile şi menirea sa în societate – a aprofundat lectura textului până la descoperirea şi fixarea în conştiințe a tulburătoarelor semnificații tragice pe care drama lui Ion Luca Caragiale le conține, le presupune sau le ascunde. *Năpasta* este un film despre cauzele ratate în numele unui ideal, despre vinovăția ispăşită prin nedreptate, despre şansele pierdute sau câştigate ale eliberării, ale purificării unor suflete traumatizate de un climat ambiguu. Preocupat în continuare de analiza conflictului dintre tragic şi derizoriu (care a constituit şi resortul major al filmelor anterioare, *Înainte de tăcere* şi *Înghițitorul de săbii),* regizorul pune accentul principal pe răspunderea oamenilor față de oameni: „justițiarii" din film – cu excepția Ancăi, desigur, al cărei țel de-o viață a fost pedepsirea vinovatului –, oamenii din sat sunt o lume agresivă, superficială, coruptă, de mici oficialități (preotul-cârciumar, jandarmul, ceilalți, chiar şi învățătorul Gheorghe). Astfel se face că Anca, la capătul calvarului ei, cu răzbunarea împlinită, nu are sentimentul eliberator. Ea rămâne singură, într-o lume de nevolnici, de răi şi de fameni. Pentru ea, năpasta abia începe. Ca şi pe scena Teatrului Giuleşti, Anca este Dorina Lazăr, într-o interpretare profund realistă, de mare expresivitate, în care se simt puternic dorul, neliniştea, hotărârea, îndoiala, credința şi spaimele personajului, în care se prefigurează, ca într-o oglindă, deznodământul tragic. Actorii giuleşteni rămân, pentru regizor, „actori de suflet". Pe Ion îl interpretează Florin Zamfirescu, într-o compoziție studiată până la cele mai tainice resorturi intime ale „nebunului", seninătatea absolută a personajului, dar şi focul interior, mistuirile sale dobândind pe ecran o forță de convingere maximă. Dragomir este Cornel Dumitraş, într-un meritat rol de prim-plan, un personaj condamnabil şi condamnat, străbătut, însă, de „raza" părerilor de rău. Mai joacă în film Dorel Vişan (un învățător Gheorghe agresiv şi stupid), Vladimir Găitan (Dumitru), Valeria Sitaru (o slujnică mută, cu un moment antologic), Cornel Revent (preotul-cârciumar), Radu Panamarenco (jandarmul); după cum se vede, regizorul a construit personaje – şi situații – noi, un principal loc de acțiune în afara textului fiind cârciuma, deloc întâmplător aleasă, subliniind, prin derizoriul veseliei sale, contrastul tragic din final. Operatorul Vivi Drăgan Vasile s-a dovedit un foarte bun interpret al gândului regizoral, iar scenograful Marcel Bogos – prin decorurile sale de o simplitate sublimă – semnează una dintre cele mai izbutite creații ale bogatei sale cariere; senzațională, de-a dreptul senzațională este apariția Leopoldinei Bălănuță, ca personaj-simbol, cum a fost şi în filmul anterior al lui Alexa Visarion. Operatorul Vivi Drăgan Vasile îl însoțeşte şi pe regizorul Nicolae Corjos în cel mai matur film al său, *Pădurea nebună* (octombrie 1982), ecranizarea romanului cu titlu omonim al lui Zaharia Stancu. Scenarişti – alături de regizor – sunt Ion Cantacuzino şi Virgil Puicea, un cuplu insolit în

cinematografia noastră, dar cu sigure valenţe culturale: din romanul inspirator – care continuă (chiar dacă elaborarea scrierilor are o altă cronologie) biografia lui Darie, începută în „Desculţ”, cu perioada de după primul război mondial, cu anii de început ai deceniului al treilea – autorii au selectat, cu discernământ, cele mai importante momente de viaţă ale eroului, schiţând un drum cu vădite însemne iniţiatice. Poate că filmul prescurtează respiraţia erotică a romanului – roman care este, înainte de toate, o frumoasă poveste de dragoste –, dar, gândit ca o confesiune, dobândeşte tonul şi valenţele unei mărturisiri: dulce-amarul adolescenţei lui Darie, tristeţile şi bucuriile unui „început de viaţă” petrecut în ambianţa unui orăşel de provincie de prin anii 1920-1922 sunt amintiri vii, care refac profilul unei lumi apuse. Cel mai adesea ca element de antiteză afectivă, amintirea Urumei, frumoasa tătăroaică întâlnită cândva în Dobrogea, însoţeşte, ca element constitutiv, confesiunile despre „prezent” ale eroului, săgetează cu fulgere romantice vântul negru şi amar al filmului. Pe Darie îl interpretează, de data aceasta, Florin Zamfirescu, excelent şi în acest rol, după Ion nebunul din *Năpasta,* actorul are şi un avantaj de suflet: poetul Nichita Stănescu i-a spus, odată, că seamănă cu Zaharia Stancu-tânăr. Ca şi în *Semnul şarpelui,* ca şi în *Năpasta,* Valeria Sitaru are un aer straniu în personajul de mare puritate pe care-l interpretează aici: ciudăţeniile Despei se confundă cu farmecul unei actriţe cu pesonalitate precum Catrinel Dumitrescu; Gabriela Cuc, frumoasă şi senzuală, este o Urumă de neuitat; mai joacă în film Ion Besoiu (profesorul Turtulă), Horaţiu Mălăele (Filipache), Sebastian Papaiani (Dobrică Tunsu), Mihai Mereuţă (unchiul Tone), Petre Lupu (Sămânţă), celelalte pesonaje – tatăl, mama şi sora lui Darie, bunica din Cârlomanu, vara Vastea sau vara Negrita – au un rol cu totul şi cu totul secundar în economia filmului. Contrapunctele muzicale semnate de Florin Bogardo (şi Stela Enache), cadrul scenografic conceput de Adriana Păun, costumele semnate de Florentina Ileana Mirea contribuie la întregirea acestui „film de atmosferă”. Spre sfârşitul anului 1982 – ar fi de semnalat şi acest fapt artistic –, în Germania, regizorul Radu Gabrea (aflat în „exil”) realiza un film bine primit de critica de specialitate berlineză, *O făclie de Paşti,* pornind de la povestea stranie a lui Leiba Zibal scrisă de I.L. Caragiale.

La începutul anului 1983 a fost prezentat, două-trei zile, pe ecrane, filmul lui Dan Piţa *Faleze de nisip,* o ecranizare a romanului „Zile de nisip” de Bujor Nedelcovici. Statisticile de la sfârşitul anului 1989 consemnau, în dreptul filmului, 39.428 de spectatori; adevărata premieră a filmului va avea loc abia în anul 1990, cum vom vedea la timpul potrivit. De ce? Filmul a fost considerat ne-tipic pentru „actualitatea socialistă”! Conflictul intrigii se declanşează între un om realizat din punct de vedere social, profesional şi material, un om la apogeu, şi un altul, aparent un „nimeni”, în fond un personaj mult mai puternic, mai rezistent psihic. Mai marii filmului românesc – şi mai marii lor – au considerat că aşa ceva nu există. Şi *Faleze de nisip* – un film de un realism poetic acaparant, cu Carmen Galin, Victor Rebengiuc, Gheorghe Visu, Marin Moraru, Ovidiu Schumacher, Magda Popovici, Ion Vâlcu şi Cătălina Murgea – a rămas în „cutii” până după 1989... Ce alte ecranizări au urmat? Regizorul Stere Gulea – între Jules Verne şi Marin Preda – s-a oprit, pentru o dată, la opera lui Mihail Sadoveanu, ecranizând povestirea *Ochi de urs* (februarie 1983): un film polemic, o replică

la modalitatea „descriptivă”, evidentă în mai toate peliculele inspirate din opera ilustrului prozator moldovean. *Ochi de urs* este o încercare, nu lipsită de reuşite (portretistice, psihologice, de atmosferă), de a pătrunde în universul mitic al pădurii româneşti. Principalii susținători ai regizorului au fost interpreții, în mare parte insoliți: Dragoş Pâslaru jucase doar în două filme *(O lacrimă de fată, Pruncul, petrolul şi ardelenii*), Sofia Vicoveanca, Daniela Vlădescu, Nicolae Urs sunt nume rar întâlnite pe generice, doar Nicolae Praida vine dinspre începuturile cinematografiei postbelice (el debutase în 1955). Tot în februarie 1982 a avut premiera filmul lui Mircea Drăgan *Plecarea Vlaşinilor,* urmat de *Întoarcerea Vlaşinilor* (mai 1984). Vlaşinii, păstori liberi din tată-n fiu, pe păşunile lor de la poale de munți, şi-au părăsit locurile lor de baştină din pricina asupririi cezaro-crăieşti din Transilvania habsburgică, refugiindu-se cu turmele lor dincolo de munți, în bălțile Dunării. Al doilea episod al „epopeii pastorale” scrisă de Ioana Postelnicu şi Mircea Drăgan – după romanul scriitoarei – continuă acțiunea filmului anterior până în momentul întoarcerii păstorilor transilvani pe plaiurile lor strămoşeşti. Judele Alexa (Emanoil Petruț, în ultimul rol pe ecran), conducătorul vlaşinilor, în urma unei trădări, este executat, iar femeile care s-au împotrivit stăpânirii habsburgice sunt aspru pedepsite. Păstorul Branga (Silviu Stănculescu), un bărbat mânat de patimi şi însetat de putere, de bogății, este în centrul acțiunii, printre interpreți fiind şi Ioana Drăgan, Florina Luican, Cezara Dafinescu, Luminița Vătămănescu, Károly Sinka, Gheorghe Doroftei, Nae Gh. Mazilu. Filmul regizorului Nicolae Mărgineanu *Întoarcerea din iad* (august 1983) porneşte de la povestirea lui Ion Agârbiceanu „Jandarmul”. „Iadul” din film este frontul primului război mondial (tranşeele, „undeva în Galiția”), în încleştarea căruia – printre gloanțe, explozii, obuze, şrapnele, baraje de sârmă ghimpată, noroaie şi sânge – regăsim doi oameni care poartă cu ei, în clipele de asalt şi-n clipele de odihnă, poveştile lor din timp de pace, doi rivali, Ion (Remus Mărgineanu) şi Dumitru (Constantin Brânzea), pe care viața i-a despărțit, i-a aşezat în „tranşee” separate şi pe care războiul îi va aşeza alături, în aceeaşi tranşee, împăcându-i prin moarte. Cvartetul personajelor principale este întregit de alte două interpretări valoroase, datorate actrițelor Maria Ploae (impresionantă printr-un joc de fină simțire cinematografică) şi Ana Ciontea (care, la ora debutului, îşi anunță personalitatea în rolul unei fete „fără personalitate”). Mai joacă Ion Săsăran, Valentin Uritescu, Liliana Țicău, Dragoş Pâslaru – personaje care se rețin –, impresionantă, prin calități de atmosferă, este muzica lui Cornel Țăranu. Performanța cuplului regizoralo-operatoricesc Nicolae Mărgineanu – Vlad Păunescu, îndeosebi în secvențele de front, ne poartă gândul spre o altă performanță artistică de excepție, aceea realizată de Liviu Ciulei şi Ovidiu Gologan în *Pădurea spânzuraților.*

În octombrie 1983 a fost prezentat pe ecrane filmul lui George Cornea *Căruța cu mere,* ecranizarea unei nuvele – cu titlu omonim – de Dumitru Radu Popescu: povestea cu abur poetic a unei căruțe cu minuni, cu surprize, a unor artişti ambulanți care cutreierau satele într-o perioadă tulbure, cum era aceea a realităților româneşti postbelice. Printre protagonişti: Radu Gheorghe, Ion Dichiseanu, Dinu Manolache, Florina Cercel. Despre filmul *Dragostea şi revoluția* de Gheorghe Vitanidis – care porneşte de la romanul cu titlu omonim al scriitorului Dinu Săraru – s-a spus, la premieră

(decembrie 1983), că este mai mult o lectură (fragmentară) a romanului şi mai puţin *un film.* Regăsim, în *Dragostea şi revoluţia,* interpreţii principali din *Clipa*: Dumitru Dumitru este acelaşi Gheorghe Cozorici, care conferă eroului său limpezimi de om integru, întreprinzător şi lucid, pe inginerul Tudor Cernat – ţinta unui denunţ odios şi „subiectul" unei anchete – îl interpretează tot Ion Dichiseanu, care păstrează verticalitatea personajului în bătaia vânturilor vieţii; Rodica Tapalagă, cu talentul ei generos, desenează un personaj odios, Carmia Cernat, o femeie rea, antipatică, fără suflet. Mai joacă în film Valeria Seciu, George Constantin, Dorina Lazăr, Ovidiu Moldovan, iar din echipa de realizatori fac parte şi operatorul Nicu Stan, compozitorul George Grigoriu, inginerul de sunet Dan Ionescu. Tot în decembrie 1983 a fost prezentat pe ecrane filmul lui Mircea Mureşan *O lebădă, iarna* realizat după piesa „A cincea lebădă" de Paul Everac, o poveste sentimentală despre o iubire târzie, în care joacă Octavian Cotescu, Rodica Mureşan („accidentul" numit Duffy sau a cincea lebădă din stânga în „Lacul lebedelor"), Gilda Marinescu, Florin Piersic.

Spre mijlocul deceniului, Gopo se reîntoarce încă o dată la Creangă (după multe alte incursiuni anterioare, în filme ca *De-aş fi... Harap Alb, Povestea dragostei, Maria-Mirabela),* pornind, de data aceasta, de la „Punguţa cu doi bani" şi ajungând departe, la *Rămăşagul* (martie 1985). Gopo, cu fantezia-i nemăsurată, ne lasă să înţelegem că noua sa poveste vine din toate poveştile lumii, amestecate într-un ghem multicolor, apelează la personaje din alte basme, răsturnându-le sensul – zâna cea bună este... soţia zmeului, în timp ce „invincibilul" Făt Frumos se află mereu în situaţii dilematice sau perdante, până la *happy-end,* fireşte –, mizează pe un „punct de atracţie" foarte solid, muzica lui Marius Ţeicu, veselă, plăcută, cu iz de şlagăr (cu texte, savuroase, de Eugen Rotaru), interpretată cu nerv şi culoare de Mirabela Dauer, Aurelian Andreescu şi – în rol principal – Angela Similea, o „preafrumoasă" zână bună, cu secvenţe memorabile alături de „preafrumosul" Florin Piersic. Mulţi alţi interpreţi se află în „largul lor" (în largul... talentului lor): Radu Gheorghe (un „muzician" îndrăgostit), Jorj Voicu (un „circar fioros"), Iurie Darie şi Vasile Hariton („tâlharii păguboşi"), debutanta Anca Mihăescu (o „fetiţă cuminte"), Constantin Fugaşin şi Virginia Mirea (Făt Frumos şi Ileana Cosânzeana), Gopo însuşi (deghizat în regizor-povestitor), alături de „moşul" şi „baba" din poveste, roluri preluate de Ion Lucian şi Draga Olteanu Matei. Gopo se joacă frumos, îl dotează pe zmeu cu trabuc şi brichetă, zâna cea bună se plimbă cu velocipedul, în jocul lui se angrenează autoarele costumelor Nely Merola şi Elena Forţu, scenograful Mihai Beciu, operatorul Alecu Popescu (fratele regizorului), priceput în obţinerea unor efecte speciale, într-un film care ne poartă şi prin istoria cinematografului mondial, de la Méliès la comedia modernă *Şapte mirese pentru şapte fraţi.* În perioada de referinţă, Gopo mai pornise, cum spuneam, de la Creangă, în *Maria-Mirabela* (decembrie 1981), continuând, în stil propriu, basmul cu „fata moşului şi fata babei"; două fetiţe încântătoare, Medeea Marinescu şi Gilda Manolescu, sunt eroinele acestui basm modern, cuceritor prin ingenuitate şi ingeniozitate, în care Anda Călugăreanu îşi împrumută vocea broscuţei Oaki, Mihai Constantinescu este licuriciul fără sclipici, iar Paula Rădulescu, cu vocea sa inconfundabilă, este Omide, fluturaşul care n-are curaj să zboare. Principal părtaş la bucuria lui Gopo este inginerul de sunet Dan Ionescu; ei

se vor juca frumos şi în continuarea basmului, când Creangă este adus în era electronicii (vom vorbi la locul potrivit despre *Maria şi Mirabela în Tranzistoria)*, dar asta se va întâmpla abia în 1989...

Revenind la ecranizările anului 1984, ar fi de amintit, în primul rând, filmul lui Constantin Vaeni *Imposibila iubire,* pornit de la romanul lui Marin Preda „Intrusul", scenarizat de regizor (premiera: martie 1984). Scriitorul Marin Preda nu mai era când s-a pus „în operă" filmul lui Constantin Vaeni, dar spiritul prozei originare a fost respectat cu grijă şi venerație, după cum cineastul-scenarist o şi mărturisea cu un prilej: „Nu e vorba de un scenariu propriu-zis, ci de o adaptare cinematografică a romanului. Am încercat să-i păstrez cât mai intact spiritul şi sper că am reuşit să fiu consecvent acestui angajament şi în procesul de realizare a filmului, transpunând materia literară într-un alt limbaj, cu alte legi decât cele ale literaturii. Marin Preda, în «Imposibila întoarcere», susține că «Intrusul» este cartea unui erou care traversează o experiență tragică, din care iese purificat". Excelenți actori susțin demersul regizoral şi, implicit, personajele lui Marin Preda: Şerban Ionescu (un Călin Surupăceanu foarte convingător), Tora Vasilescu, Valentin Teodosiu, Irina Petrescu, Amza Pellea, Remus Mărgineanu, Valeria Sitaru. În centrul acțiunii din filmul *Surorile* de Iulian Mihu (august 1984) stau personajele titulare din piesa lui Horia Lovinescu „Surorile Boga", interpretate de Adela Mărculescu (Iulia, sora cea mare, care depăşeşte – cu sobrietate şi demnitate – condiția femeii părăsite), Elena Albu (Valentina, sora mijlocie, care trece printr-un proces de trezire la realitate, actrița marcându-şi personajul şi cu o dulce auto-ironie) şi Viorica Dinicu (Ioana, sora cea mică). Mai schițează portrete viabile, pe fundalul unei epoci sociale frământate, Traian Stănescu, Mircea Stoian, Olga Tudorache, Ileana Predescu, Andrei Finți, Dorin Varga, Jean Lorin Florescu, Alexandru Racoviceanu, Mihai Berechet şi Valeriu Paraschiv, una dintre cele mai originale compoziții ale filmului datorându-se coregrafei Adina Cezar. Alături de regizor, în ecranizarea sa cu tonuri realist-poetice au stat compozitorul Anatol Vieru, inginerul de sunet Dan Ionescu, scenografa Gabriela Ricşan şi operatorul Alexandru Groza. În septembrie 1984 ieşea pe ecrane şi o ecranizare incitantă a lui Mircea Daneliuc, *Glissando,* pornită de la o nuvelă a lui Cezar Petrescu, „Omul din vis". Mircea Daneliuc reuşeşte, prin *Glissando,* o spectaculoasă şi surprinzătoare „schimbare la față", formula cinematografică la care a recurs fiind insolită, chiar şocantă, în creația sa (sau, poate, vag prefigurată în *Ediție specială* şi *Vânătoarea de vulpi).* Se întrepătrund, în film, două planuri de acțiune care „glisează" spre un deznodământ preconizat: un agonizant destin individual şi agonia unei epoci. Prins în „mrejele" jocului dintre realitate şi vis (joc sugerat de textul cu tente onirice şi psihanalitice al lui Cezar Petrescu), Mircea Daneliuc pictează o lume căreia nu se sfieşte să-i descopere hidoşenia, monstruozitățile, viciile, nocivitatea: ecranul este invadat de trupuri scheletice sau de sâni opulenți, interioarele au patină şi scorojeli de timp revolut, baia turcească – unul dintre leit-motivele filmului – devine, treptat, spațiul unor manifestări sub-umane sau atinse de aripa „zborului deasupra unui cuib de cuci", cazinoul îşi înfățişează impudic desfrâul ruletei, chiar şi „viața la țară" are o existență secretă căreia filmul îi extrage, ca semn al timpului, esențele derizorii. Regizorul nu utilizează doar „pasta de culoare" în înfățişarea mediilor

investigate (decorurile Magdalenei Mărăşescu, ca şi costumele Cătălinei Iacob fiind, practic, *personaje* în acest film) ci foloseşte câteodată bisturiul, uneori exagerat, cu cinism. Ca atmosferă, filmul acaparează (la aceasta contribuind decisiv şi operatorul Călin Ghibu, un cineast de mare rafinament plastic), dar şi uimeşte, năuceşte. În rolul personajului principal, „domnul Teodorescu", Ştefan Iordache creează încă unul dintre marile sale roluri cinematografice: un portret al prăbuşirii morale, fixat în tonuri sumbre, o victimă – de fapt – a agresiunii din jur (agresiunea fascistă asupra spiritualității în România interbelică), dar mai ales a viciilor lăuntrice, care-l golesc de sentimente. Marea revelație actoricească a filmului (aşa cum fusese Nicolae Albani în *Croaziera)* este Petre Simionescu, „omul din vis", care joacă cu mare naturalețe uimirile omului neputincios în fața destinului. O altă revelație, Rada Istrate (soția prietenului de la țară), o prezență cinematografică, de o discreție elegantă, cu un firesc dezarmant în priviri. Tora Vasilescu (guvernanta Nina) trece prin film cu o dezinvoltură de invidiat, în timp ce alți actori compun, la rândul lor, personaje de ținut minte: Ion Fiscuteanu, Constantin Dinulescu, Rodica Moianu, Mihaela Nestorescu, Camelia Zorlescu, Victor Ionescu. Peste toți şi toate, peste realitate şi vis, planează, înfricoşătoare, avertizante, semnele delirului nazist, doar „glissando"-ul de vioară (muzica: Vasile Şirli) are o discreție atenuantă.

Cu o ecranizare a intrat în cinematograf regizorul Şerban Marinescu, al cărui prim film, metrajul mediu *Moara lui Călifar* este o adaptare pentru ecran a nuvelei cu titlu omonim de Gala Galaction, scenarizată de o „tripletă" insolită, alcătuită din regizorul Valeriu Drăguşanu, operatorul Petru Maier Bianu (al cărui film de institut, *Moartea lui Pătru,* rămâne memorabil) şi scenaristul Radu Aneste Petrescu. Însoțit de operatorii Călin Ghibu şi Dragoş Pârvulescu, regizorul Şerban Marinescu a cumulat, în filmul său de debut, rigoarea clasică a unui Victor Iliu, hieratismul expresiei din creațiile lui Mircea Veroiu şi Dan Pița, forța de esențializare a lui Alexa Visarion. Respectând particularitățile de scriitură ale lucrării originare (Gala Galaction este considerat, pe bună dreptate, „părintele realismului fantastic" în literatura română), Şerban Marinescu se adresează, direct, receptivității şi sensibilității spectatorului contemporan. Spațiul cel mai fantast al filmului este, desigur, ambianța „morii fermecate", cu personajul fabulos al lui Călifar, care împrumută, parcă, chipul şi vorba de dincolo de timp ale lui Gala Galaction. „Pactul cu diavolul" pe care-l încheie personajul central al narațiunii, Stoicea, „omul care şi-a vândut sufletul", precede un adevărat drum al dezumanizării, pe care Remus Mărgineanu – un actor, la rându-i, miraculos – îl parcurge într-o compoziție ireproşabilă, cu „fețe" distincte, străbătute de combustia unui mistuitor „foc interior". Foarte frumoasă, în imagini antologice, Elena Albu, Tecla, cu aerul misterios al acestui personaj tragic şi însingurat, realizează, şi ea, unul dintre cele mai bogate roluri cinematografice ale sale, alături de Andrei Finți – cu imobilitatea-i expresivă în rolul boierului Rovin –, de Dan Condurache, Vasile Nițulescu, Ion Marinescu, Jean Lorin Florescu, Nicolae Praida, Petre Tanasievici. În desfăşurarea narațiunii devine operant fiecare detaliu de atmosferă, la această rigoare expresivă contribuind, deopotrivă, compozițiile actoriceşti, cadrul scenografic şi imagistic, muzica (foarte funcțională, datorată lui Dorin Liviu Zaharia), viziunea regizorală fiind foarte atentă la efectul de ansamblu

al permanentelor „osmoze” între „compartimentele” faptului de artă. După doi ani, regizorul a „confirmat”, cu o nouă ecranizare prestigioasă, *Domnişoara Aurica*, o nuvelă de Eugen Barbu – scenarizată de prozator – devenită un film psihologic, introspectiv, reprezentativ pentru valențele unui cineast care şi-a axat creația cinematografică exclusiv pe filme de sorginte literară (după Gala Galaction, iată, Eugen Barbu; vor urma Camil Petrescu şi Marin Preda). Două alte importante atú-uri a avut filmul lui Şerban Marinescu: o compoziție interpretativă ireproşabilă, aceea a actriței Marga Barbu în rolul titular – un portret desenat cu finețe, cu rafinament artistic, până la cele mai ascunse resorturi sufleteşti – şi imaginea operatorului Vlad Păunescu, despre care doi colegi de breaslă – operatorii Vivi Drăgan Vasile şi Sorin Ilieşiu – scriau, într-un inspirat studiu analitic al imaginii din filmele româneşti („Cinema”, nr. 7/1987): „O aură specială a căpătat filmul *Domnişoara Aurica* datorită operatorului Vlad Păunescu, datorită măiestriei şi harului, cu totul speciale, cu care luminează, decupează şi «se mişcă» autorul, aflat aici, după părerea noastră, la cel mai izbutit film al său de până acum. Modul în care şi-a conceput «pasta grea» de griuri reci şi apăsătoare, conturând o lume crepusculară: desenul portretelor în lumini, când grotesc-expresionistă, când suav şi bacovian simbolistă; valoarea obiectelor în compoziția fiecărui cadru, decupând «oglindă în oglindă», realitate şi simbol în acelaşi plan; planul larg, nervos, haotic al unui colț de cartier bucureştean, cu o lume mimând jalnic un Paris iluzoriu, în luminile licărinde ale cinematografului cu drame pasionale care «trec strada» la braț cu Domnişoara Aurica, devenind, treptat, realitate crudă, într-un grafism sec şi monocrom, în care culoarea e alungată spre a face loc pustiului şi lipsei de orizont; apoi mişcarea din secvența nunții, o mişcare fără contururi precise – inconştiență în haos – sugerată printr-o lungă rotire a aparatului, suspendat parcă în aer, martor uluit al unei degradări treptate; toate acestea şi multe altele au fost gândite şi realizate impecabil”.

O altă premieră din finalul anului 1984 a fost filmul lui Manole Marcus *Mitică Popescu* (decembrie 1984): la jumătate de veac de la publicarea ei, piesa cu acest nume a lui Camil Petrescu a devenit – nu putea să nu devină – film; dramaturgul Dumitru Solomon a „recitit-o”, cu ochi cinematografic, propunând un scenariu îmbietor, căruia i-a fost dat „chip de imagini” într-un film, la rândul lui, îmbietor, care aduce pe ecran atmosfera anilor ’20, cu patina fotografiilor îmbătrânite de vreme. Personajul lui Mitică Popescu a rămas, peste ani, ca un semn „dizacordic” al acestei lumi revolute. Camil Petrescu, aducându-l pe scenă, s-a gândit, desigur, la „miticii” caragialieni, la „miticismele” epocii, dar sensul pe care l-a dat eroului său a fost întrucâtva polemic, de „reabilitare” morală, accentele fiind puse pe resursele de generozitate sufletească şi de sensibilitate ale legendarului personaj de snoave şi aventuri galante pe care pana lui Caragiale l-a imortalizat în pagini unice. De aceea ne-a plăcut şi ne place, nu se poate să nu ne placă, piesa lui Camil Petrescu, chiar dacă-i lipseşte aerul rarefiat al „sufletelor tari” şi „jocul ielelor”-idei. Prin povestea de dragoste a lui Mitică Popescu, cu *happy-end-ul* ei zdrobitor, spectatorul de ieri (de azi şi de mâine) dobândeşte certitudinea că „finalurile fericite” nu sunt o invenție livrescă, că ele sunt la îndemâna oamenilor, chiar dacă realitățile sunt ostile şi aparențele înşelătoare (aşa cum se întâmplă – să zicem – şi în cazul „omului cu mârțoaga” al lui G.

Ciprian). Critica a reproşat faptul că filmului *Mitică Popescu* îi lipseşte... Mitică Popescu. Într-adevăr, personajul din film, în interpretarea lui Mircea Jida nu prea are „dimensiunea de farmec" a eroului, are o mustăcioară în furculiță, o garoafă roşie la butonieră şi cam atât. Dar regizorul Manole Marcus a dat cinematografului ce este al cinematografului. Cu alte cuvinte, a făcut din „film" un personaj important (poate cel mai important) al filmului. Anii în care se petrece acțiunea din *Mitică Popescu* sunt anii în care filmul învăța să meargă (de învățat să vorbească nu se punea problema), „minunea cinematografului" acapara cercuri tot mai largi de spectatori: regizorul şi-a introdus personajele într-o sală de cinematograf a epocii şi, din acest moment, filmul a devenit altul, pentru că eroii săi (inclusiv Mitică Popescu sau, mai exact, în primul rând Mitică Popescu), au început să-şi exprime dorințele şi voințele prin intermediul unor „secvențe de film mut" pline de farmec şi savoare. Aceste secvențe de „film în film" contribuie în mod esențial – alături de ilustrația muzicală a Ilenei Popovici, de „lumea" decorurilor (Nicolae Şchiopu), a costumelor (Cristina Păunescu) – la stilul „retro ironic" pe care-l impune filmul lui Manole Marcus, excelent servit de imaginea operatorilor Alexandru Întorsureanu şi Liviu Pojoni, foarte buni creatori de atmosferă. Sunt prezenți în film, cu farmecul lor, Micaela Caracas (stilată, distantă dar afectuoasă, în rolul Patroanei), Elena Dobrin-Besoiu (Ana, sora lui Mitică), Tudorel Filimon (prietenul care... la nevoie se cunoaşte), Remus Mărgineanu (un „subsecretar de stat" cu suflet mare), Constantin Dinulescu, Julieta Szönyi, Mircea Belu, George Paul Avram, Eugen Popescu, Mirela Voiculescu şi copilul Tică Popescu. *Mitică Popescu* este unul dintre filmele care, în ciuda aparențelor (contrarii), poate avea, încă, o lungă carieră la public.

Revenind la anul 1984, ar mai putea fi aduse în discuție câteva ecranizări: *Ringul* (februarie 1984) de Sergiu Nicolaescu, cu punct de plecare o nuvelă de Ioan Grigorescu, filmul pentru copii *Cireşarii* de Adrian Petringenaru (decembrie 1984), urmat de *Aripi de zăpadă* (septembrie 1985), două adaptări pentru ecran ale unor lucrări literare de largă audiență în mediul adolescentin, romanul „Cireşarii" de Constantin Chiriță. O subliniere, în aceeaşi perioadă, pentru filmul *Lişca,* de Ioan Cărmăzan, după o nuvelă de Fănuş Neagu, scenarizată de Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru. Personajul principal al povestirii şi al filmului se confundă cu interpreta, Ecaterina Nazare, căreia Mădălina Stănescu îi întocmea un sugestiv portret (după premiera filmului din mai 1984): „Un nou eveniment în firmamentul împodobit de talentele actrițelor noastre: interpreta Lişcăi – volbură de ape, foc împătimit, vânt, explozie de lumină. Fata care vorbeşte limba florilor, a ierbii este orfana luată de suflet, având o mamă uriaşă: natura. Lişca, tânăra soție, monument de credință față de bărbatul plecat în război, pe care-l tot aşteaptă, Lişca, temerara care înfruntă iadul frontului pentru a-şi găsi bărbatul, Lişca îşi pierde mințile. Perfectă sincronizare între stările eroinei şi culorile, unghiurile, armoniile şi dizarmoniile figurii Ecaterinei Nazare. Frumusețe sălbatică, ciudată, pietroasă, pârguită, cu pometii colorați de sângele tânăr, Lişca-Nazare stârneşte de la prima vedere. Simpla ei prezență se opune energic lumii aristocrate, înmănuşate, clorotice şi tânjitoare. Hulită, duşmănită, agresată, femeia se închide în sine. Cu sufletul alb ca florile de cireş, dar cu mințile rătăcite, Lişca imprimă scenelor de nebunie un autentic

dramatism. Forța de concentrare, expresivitatea chipului Ecaterinei Nazare, temperamentul şi percutanța atitudinilor conferă acestui debut marca unei certitudini". Referirile îl vizează, indirect, şi pe regizor: Ioan Cărmăzan, prin *Lişca,* s-a reconfirmat ca un cineast realist, lucid, cu o sensibilitate evidentă, dar cenzurată. Alături de Ecaterina Nazare, în acest film de strigăte şi de tăceri – la care au colaborat compozitorul Dorin Liviu Zaharia, operatorul Anghel Deca, scenograful Vittorio Holtier şi autoarea costumelor Desdemona Lozinschi – mai apar Remus Mărgineanu, Valentin Teodosiu, Virginia Rogin, Simion Hetea, Petre Nicolae, Leni Pințea-Homeag, Zoltán Vadasz, Valentin Uritescu, Papil Panduru, Catrinel Paraschivescu, Avram Birău, Maria Păunescu.

Dintre ecranizările anului 1985 iese, în primul rând, în evidență, *Adela* de Mircea Veroiu (februarie 1985). Romanul de dragoste al lui G. Ibrăileanu „Adela" a provocat de-a lungul anilor – peste 65 de la apariție – numeroase controverse. Dincolo de toate opiniile exprimate în timp, romanul este opera unui iscusit psiholog şi moralist, dublat de un artist de mare sensibilitate. Ce l-a determinat, totuşi, pe regizorul Mircea Veroiu, *astăzi,* să recitească acest roman de odinioară, al cărui titlu însuşi, după cum o spunea încă primul editor, „e ca o mătasă veche care-a fost odinioară rochia unei fete de pe vremea valsului"? Întâi şi-ntâi, regizorul a fost sensibilizat de „gongul" (expresia îi aparține) romanului originar: tristețea, ba chiar durerea, despărțirii de tinerețe. Nu putem exclude, din această opțiune, referirea autobiografică. Apoi, pe regizor l-a tentat, neîndoios, „cinematografierea" unui roman de analiză. În sfârşit, un al treilea răspuns posibil ar fi crearea unui univers original de simboluri şi sugestii, pe datele şi în spiritul romanului inspirator. *Adela,* filmul lui Mircea Veroiu, un „film de cameră" (sau... „de conac"), suprapune „ultima vacanță a tinereții" peste „ultima vacanță a secolului", extinzând unda de semnificații a peliculei dincolo de anotimpul şi apusul vârstelor biologice, spre anotimpul şi apusul unor mentalități şi lumi. Regizorul-scenarist nu a suprimat nicidecum dimensiunea analitică a romanului ci i-a oferit tocmai acele suporturi (de „creație", „afabulație", şi plastice) pe care romancierul-critic şi le refuza cu obstinație. Sfârşitul de veac (XIX) la Bălțăteşti permite autorului cinematografic şi echipei sale o pictură de epocă impresionantă. Operatorul Doru Mitran îşi recomandă încă o dată virtuozitatea, prin cadre de o transparență vibrantă, prin irizări savante, prin tulburătoare jocuri de umbră şi lumină, care surprind, parcă, în imagini, însăşi trecerea inexorabilă a timpului. „Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri" spun versurile lied-urilor, muzica lui Adrian Enescu, ca un ecou din adânc al gândului, devenind o dimensiune esențială a filmului, întâmplările înseşi fiind ecoul unei muzici depărtate. Costumele Hortensiei Georgescu, ca şi decorurile lui Călin Papură devin „ore" ale timpului evocat. Distribuția? Adela este Marina Procopie, o prezență diafană, un „semn al purității". George Motoi este Emil Codrescu, conturând cu tact îndoielile, spaimele şi luciditatea eroului, Valeria Seciu – superbă – este Doamna M., Ştefan Sileanu nuanțează minuțios portretul lui Tuliu Drăgan, roluri mai mici, dar vizibile, au Adrian Pintea (ceasornicarul Haim David), Jana Gorea (Anica), Florina Luican şi Natașa Raab, la debut (actrițele), micuța Dana Mladin (ca o altă Adelă). Din aprilie 1985 datează o altă ecranizare a unui roman de Liviu

Rebreanu, care a mai fost adaptat pentru ecran cu decenii în urmă („Ciuleandra"), scenariştii filmului *Ciuleandra* fiind, de data aceasta, Anuşavan Salamanian şi regizorul Sergiu Nicolaescu. Critica a apreciat – în linii mari – drept pozitiv efortul regizoral, chiar dacă nu a descoperit noutăţi de viziune, chiar dacă adaptarea a fost considerată, de unii comentatori, doar „corectă". Dar filmul are ritm, operatorul Nicolae Girardi – după un sfert de veac de carieră – se află într-un „vârf de formă", într-un apogeu al creaţiei sale, iar regizorul Sergiu Nicolaescu, mizând îndeosebi pe actori tineri – în rolurile principale apar Anca Nicola şi Ion Riţiu – şi-a văzut răsplătită investiţia de încredere. Înspre sfârşitul anului am asistat la încă un debut convingător, pornit tot de la o operă literară, debutul regizorului Adrian Istrătescu-Lener cu *Cantonul părăsit,* un metraj mediu inspirat de nuvela cu acelaşi nume a lui Fănuş Neagu. Dedicat învăţătorilor şi profesorilor, celor care – cum spunea Fănuş Neagu la premieră – îşi „risipesc cu dăruire viaţa între nemarginile câmpiei, pentru ridicarea fiilor de ţărani", filmul este (chiar dacă scenaristului i-a trezit melancolii şi aduceri aminte), în primul şi în ultimul rând, un „exerciţiu de stil" regizoral. De altfel cineastul debutant nu se sfieşte să mute satul din Bărăgan (atât de specific scrierilor lui Fănuş Neagu) undeva pe plaiuri ardelene pentru ca regizorul să-şi poată încorpora experienţe personale –, în timp ce atmosfera creată devine de-a dreptul cehoviană, sau, mai exact, „mihalkovskiană" (din ambianţa conacului din *Cantonul părăsit* nu lipseşte decât... pianina mecanică, acordurile acesteia existând). Altfel, exerciţiul regizoral lasă să se întrevadă un cineast inteligent, cu personalitate (dar încă în faza unui amalgam de influenţe). Adrian Istrătescu-Lener a fost susţinut, la debut, de operatorii Anghel Deca şi Basarab Smărăndescu, de protagonişti intrigii – Dragoş Pâslaru, Şerban Ionescu, Victoria Cociaş-Şerban –, de alţi actori, excelenţi în roluri episodice (şi „cehoviene"): Beate Fredanov, Valentin Uritescu, Vasile Niţulescu.

Regizorul Nicolae Mărgineanu a revenit cu o altă ecranizare, de data aceasta după o nuvelă de Ioan Slavici, propunând spectatorilor, în 1986, filmul *Pădureanca,* cu Manuela Hărăbor în rolul titular. Colaborând exemplar cu operatorul Doru Mitran, Nicolae Mărgineanu a încercat – şi a izbutit – o sinteză între cele două distincte tratări stilistice ale operei lui Slavici pe ecran, aceea de un realism poetic frust din *Moara cu noroc* de Victor Iliu şi expresia distilată, esenţializată a unui film precum *Dincolo de pod,* ecranizarea „Marei" în viziunea regizorului Mircea Veroiu. Operaţiunea i-a fost sugerată, neîndoios, şi facilitată, de scenariul scriitorului Augustin Buzura, a cărui atragere în breasla scenariştilor constituie – cum am arătat – un câştig de esenţă pentru cinematografia noastră. Adaptând o proză clasică, scriitorul a pătruns cu respect, dar fără sfială, în „laboratorul" scriitorului de altădată. Geneza acestui film este rememorată, plastic, de către scriitor, într-un interviu (consemnat de Bogdan Burileanu) din revista „Noul Cinema", nr. 8/1990. Intrat în cinematografie la începutul anilor '80, cu scenariul de actualitate după romanul „Orgolii", Augustin Buzura evocă întâi, la o întrebare a ziaristului, relaţiile de-atunci cu un important demnitar al vremii din Consiliul Culturii („nici nu merită să-i mai amintesc numele"), purgatoriul vizelor de aprobare: „Când am ajuns cu scenariul pentru aprobare la demnitarul cu pricina, el s-a simţit dator să-mi explice că,

deşi cartea era apărută, ba încă într-un tiraj nesperat de mare, totuşi ar fi bine să ţin cont de faptul că într-un fel sună două palme în carte şi în alt fel pe ecran! Că altfel se vede securistul în carte şi altfel pe ecran... În fine, a fost o odisee întreagă până ce am ajuns să fie prezentat filmul pentru ultima aprobare, la nivelul comisiei ideologice. Acolo, un alt mare demnitar, când a văzut securistul (evident că „altfel", probabil în felul lui) a început să vocifereze, indignat faţă de îndrăzneala noastră, argumentându-ne că aceasta e securitatea poporului, «creată de însăşi clasa muncitoare», deci cum îmi permit eu să-mi bat joc de reprezentanţii ei. N-a înţeles – sau n-a vrut să accepte – că eu descriam acolo o realitate, un moment istoric, pe care, le plăcea sau nu, erau obligaţi să şi-l asume şi securitatea, şi pecereul şi toţi câţi au condus ţara – aşa cum au condus-o... – în vremea aceea. Oricum, făcând o sumară socoteală, am ajuns la concluzia că timpul consumat pentru scrierea scenariului şi străbaterea filierelor de aprobare a fost infinit mai lung decât cel care-mi fusese necesar pentru a scrie cartea." La o întrebare următoare, scriitorul evocă modul în care a ajuns, totuşi, să scrie un al doilea scenariu, după lungi discuţii, de data asta cu Ion Traian Ştefănescu, pe atunci prim vicepreşedinte al Consililului Culturii: „Ion Traian Ştefănscu cunoştea perfect cultura şi structura spectatorilor «supremi». De altfel, el era un tip deştept, cultivat, cu care puteai să discuţi. Aşa că, din vorbă-n vorbă, mi-a spus că cel mai bine ar fi să fac un scenariu după un autor clasic. (...) Mie unuia nu-mi era permisă actualitatea – cel puţin în ipostază cinematografică – pentru că ei ştiau foarte bine ce-ar fi ieşit dintr-un asemenea scenariu scris de mine (...). Aşa că, pe deplin edificat asupra modului «cum se puneau problemele», m-am apucat să recitesc «Pădureanca». Ştiam nuvela din şcoală, nu-mi spunea mare lucru, dovedindu-se o melodramă care pe ecran şi-ar fi relevat tocmai punctele slabe. Abia după trei, patru, cinci lecturi am găsit ideea cu holera. Şi atunci ecranizarea a început să mă pasioneze cu adevărat. M-am dus la Ion Traian Ştefănescu şi l-am întrebat dacă acceptă ideea de dragoste şi moarte în timp de teroare. Plecasem de la trama nuvelei, iar teroarea era holera, privită ca o calamitate. Mă rog... pentru mine calamitatea era alta, teroarea era şi ea alta, dar mi-am zis că ambele pot fi astfel bine sugerate. Acest suport devenea pretextul de a avertiza, de a striga de pe ecran oamenilor: «Ce fel de bărbaţi mai sunt în ţara asta, care nu se pot opune unei terori inoculate şi manipulate?» Nu-mi mai aduc aminte cu exactitate fraza, dar de dragul ei am scris scenariul. Sigur că ea nu-i aparţinea lui Slavici, ca şi multe alte lucruri din film, dar nu am intenţionat nici un moment să fac o simplă transpunere pentru ecran, doar un film de epocă, ci o trimitere la adresa mecanismelor cu ajutorul cărora individul este ţinut sub ascultare. Nici finalul nu putea rămâne în film aşa cum îl văzuse Slavici în nuvelă – că Iorgovan moare şi i se ţine lumânarea. Era absurd ca ultimul accent să cadă pe această dramoletă semănătoristă şi atunci, dincolo de culpabilitatea evidentă a celor doi părinţi faţă de destinul copilului lor, am revenit la teroare şi la minciună, care se perpetuează una din alta. Lumea (e vorba de spectatorii din sală) era oricum obişnuită în acel moment cu fenomenul respectiv, eu n-am făcut decât să-l arăt cu degetul. În orice caz, mi-a făcut o mare plăcere să lucrez la acest film, care cred că şi astăzi rezistă, iar colaborarea cu regizorul Nicolae Mărgineanu a fost excelentă – dovadă că el

filmează deja *Fără identitate* (filmul se va numi *Undeva în Est, n.n.),* un scenariu pe care l-am conceput împreună, cu câțiva ani înainte, după o altă idee din «Fețele tăcerii»„. Câteva interpretări actoriceşti din acest film – Manuela Hărăbor, Adrian Pintea, Şerban Ionescu, Victor Rebengiuc, Melania Ursu, Dorel Vişan, Nicolae Toma, Mihai Constantin, Claudia Stănescu, Larisa Stase Mureşan, Dan Bădărău, Florin Anton, Eugen Harizomenov, Ion Haiduc – împreună cu „semnele" personajelor create pe ecran confirmă şansele de durată ale unui film precum *Pădureanca* (la care au colaborat operatorul Doru Mitran, compozitorul Cornel Țăranu, scenografa Magdalena Mărăşescu, autoarea costumelor Mioara Trandafir, monteuza Nita Chivulescu). Avatarurile din anii producției, ca şi soluțiile găsite pentru depăşirea impasurilor, au valoare de generalizare, de aceea le-am şi evocat pe larg, ele fac parte din istoria filmului românesc în acei ani.

În 9 iunie 1986 a fost prezentată pe ecranele bucureştene ecranizarea regizorului Alexandru Tatos *Întunecare, o* adaptare pentru ecran a unui roman de succes în epocă de Cezar Petrescu. Din distribuție: Ion Caramitru, George Constantin, Remus Mărgineanu, Tania Filip, Vladimir Găitan, Dan Condurache, Florin Zamfirescu. Stabilind un „racord" între acest film şi filmul anterior, vom avea în față dificultățile tot mai mari pe care le întâmpina, în epocă, producția cinematografică românească (chiar în cazul unor ecranizări). Regizorul Alexandru Tatos, de pildă, în ale sale „Pagini de jurnal" (editate postum, în 1994, de către soția sa, Liana Molnar-Tatos) evocă, pe zile, pe ore, o parte din „chinurile facerii" în cazul unui film ca *Întunecare.* Reproduc câteva însemnări ale cineastului. Sâmbătă 28 decembrie (1985): „Deznodământul e pe cale să-mi dărâme tot ce-am muncit atâta vreme. Tovarăşul Dulea (devenit, între timp, vicepreşedinte la Consiliul Culturii şi Educației Socialiste, *n.n.)* are obiecții fundamentale la *Întunecare*: că totul este prea... întunecat, că nu răzbate nici o rază de lumină, că nu se vede mişcarea muncitorească, că nu..., că nu... Las la o parte stupizenia acestor obiecții, dar ele neagă filmul. Desigur că argumentele mele sunt limpezi, că ştiu să apăr ce-am făcut, dar mi-e teamă că voi duce un dialog surd. Momentul este, în general, fără precedent, teroarea s-a abătut asupra culturii, aşa că nimeni nu mai stă să te asculte, toți se țin de scaun. Trebuie să mă pregătesc pentru un război rece de luni de zile. (...). Totul se năruie". Duminică 29 decembrie (1985): „Discuția cu tov. Dulea a fost scurtă şi protocolară. «Cobra» – căci foarte bine l-a poreclit Dan Pița – e foarte diplomat şi nu e prost deloc. A început prin a mă tămâia, în legătură cu calitățile deosebite ale filmului, calitățile artistice, păstrându-şi rezerva în ceea ce priveşte unele probleme ideologice. De fapt, sunt spaime şi fac parte din prejudecățile stupide ale îngrozitorului timp pe care-l trăim. În mare, obiecțiile ar fi următoarele: filmul este prea „întunecat» şi nu are nici o rază de speranță; războiul din 1916 a fost pentru noi benefic, ne-a adus Transilvania, şi nu se vede eroismul armatei (!); nu se vede factorul decisiv al mişcării socialiste, factor pozitiv. Desigur, i-am explicat băbeşte că este vorba despre ecranizarea unei cărți anume şi nu de o frescă istorică a acelor ani. I-am explicat pe îndelete resorturile filmului. Cred că le ştie prea bine, dar în urechile lui sună ceea ce ar putea să spună alții, «mai mari». Poate că unele argumente şi le-a însuşit. Asta e speranța mea. A rămas să mai vadă o dată filmul şi să mai avem o discuție. Una, două... Deci, cum spuneam,

trebuie să mă pregătesc pentru un război lung". Nu insist cu citatele: războiul a fost, într-adevăr, lung, discuțiile – una, două, trei – au avut loc, în cele din urmă, după jumătate de an, filmul a fost prezentat în câteva avanpremiere (prima la Botoşani, în 19 mai) şi apoi la Bucureşti. Pentru ca „racordul" cu *Pădureanca* să fie complet, iată şi o însemnare a regizorului datată luni, 26 mai (1986): „Astăzi va fi o nouă avanpremieră a *Întunecării* la Zalău, acolo unde conduce cel care m-a obligat să fac acest film, dar căruia trebuie să-i fiu recunoscător: Traian Ştefănescu (Ion Traian Ştefănescu fusese între timp „rotit", ca prim-secretar al Comitetului Județean P.C.R. Sălaj, *n.n.).* Probabil există multe cuvinte critice la adresa lui în jurnalul meu şi tocmai acesta este faptul cel mai trist: că acum am ajuns să-l regretăm". Intră şi aceste „amănunte" – nu-i aşa? – în istoria filmului românesc...

Ecranizări aveau să se producă până în ultimul an pre-revoluționar (la care mă voi referi într-un capitol separat). Frapant – şi „neverosimil" – este faptul că în aceşti ani, cei mai grei ai filmului românesc de până în '89, s-au realizat câteva dintre ecranizările rezonante din palmaresul producției naționale: două – ba chiar trei – savuroase „comedii de actori", *Cucoana Chirița* şi prelungirea ei *Chirița în Iaşi* de Mircea Drăgan, filmul de autor al Cristianei Nicolae *Hanul dintre dealuri* şi două dintre cele mai prestigioase ecranizări ale anilor '80, *Moromeții* de Stere Gulea şi *Iacob* de Mircea Daneliuc. Să le luăm pe rând. Comediile după Alecsandri scenarizate de actrița Draga Olteanu Matei – care a „topit" în povestea sa Chiriței tradiționale, câte un Sandu Napoilă „ultra-retrograd" sau un Clevetici „ultra-demagog", alături de câte un păpuşar din „leşii în carnaval" –, puse pe muzică modernă (George Grigoriu) cu rădăcini în partiturile de epocă ale lui Alexandru Flechtenmacher, au însemnat, pentru regizorul Mircea Drăgan, „pete de culoare" într-o filmografie cam ternă (cu tot ciclul *BD-urilor).* Sigur, antrenul filmelor stă, mai ales, în actori: Chiriţoaia Dragăi Olteanu Matei este irezistibilă, ca şi Bârzoiul lui Dem Rădulescu sau personajul emancipatei întârziate desenat de Ileana Stana Ionescu, în jurul lor stârnindu-se valuri-valuri de veselie cântată, susținute de Ştefan Tapalagă, Cezara Dafînescu, Bianca Ionescu, Cornel Constantiniu, Dorin Anastasiu, Rodica Popescu Bitănescu, Dionisie Vitcu, Monica Rusu, Adrian Păduraru, Jean Constantin, Iurie Darie, Teofil Vâlcu, Marian Hudac, Adriana Şchiopu, Lică Gherghilescu. Filmul are şi o patină de epocă (autoarele costumelor Ileana Oroveanu şi Elena Forțu au avut mult de lucru, la fel scenograful Vasile Rotaru), operatorul Ion Marinescu şi monteuza Adriana Ionescu au susținut „ritmurile" avântatelor baluri de la Bârzoieni. Alecsandri, actori de clasă, corsete, sosuri franțuzite, o nineacă, nişte aristițe şi calipsițe, un musiu Şarl înotând în neologisme, nişte „serenade" cu Lampadie Cocirlă şi Agachie Brustur: ce-i mai trebuie unei comedii de succes? Regizorul şi-a atins țelurile: primul său film, *Cucoana Chirița,* a fost urmat de al doilea, *Chirița în Iaşi,* „festivalul" Alecsandri a „ținut afişul" – cu „repetir" – o perioadă destul de lungă. Ceea ce nu i-a împiedicat pe unii confrați să-şi exercite verbul polemic (vezi înțepăturile lui Valentin Silvestru din „Cinema", nr. 6/1987, care ne întorc gândul spre autori acizi din presa interbelică): „Dacă e necesar să se refacă ambianța (presupusă) de la vremea piesei, apoi e necesar ca studiul să cuprindă şi obiceiurile, moravurile, manierele, pentru ca tabloul să fie valabil. N-am însă impresia că regia, scenografia,

interpretarea au fost absorbite de această preocupare. Prin urmare, se face masă mare la Chiriţa, într-o odaie care-i înghesuie din cale-afară pe meseni, astfel că acei ce servesc bucatele trebuie să-şi înghiontească fie convivul din dreapta, fie pe cel din stânga. N-apucă însă ei bine să roadă un ciolan – trecând apoi, cu pripire, de-a dreptul la cozonac ori îngheţată – că lăutarii izbucnesc într-o horă drăcoasă, ce ridică toţi boierii şi toate cuconiţele într-o clipită cu dumicatul în gură, angajându-i în roată, în jurul aceleiaşi mese, unde-şi încurcă picioarele cu ale scaunelor pe care şezuseră. Apoi se poate, boieri dumneavoastră? Asta se întâmpla – dacă se întâmpla – pe la hanuri strâmte de răscruce, în nopţi târzii, cu cheflii adunaţi –, dar chiar şi atunci, acolo, obiceiul era – de nu încăpea locul – să se dea mobila într-o parte ca să aibă unde să se desfăşoare dănţuitorii. Dar în saloane? În conace? Păcatele noastre, aşa comedie nu s-a pomenit, mai ales când era cu ighemonicon de protipendadă". Tot o comedie „de actori" a fost *Cuibul de viespi* (iunie 1987), un film „pus la cale" de Horia Popescu după piesa lui Alexandru Kirițescu „Gaițele". Personajele antologice ale acestei comedii „fără moarte", interpretate de-a lungul anilor de mari actriţe ale scenei ca Sonia Cluceru, Silvia Dumitrescu-Timică, Cella Dima, Maria Wauvrina, au prilejuit interpretări antologice şi în filmul lui Horia Popescu: Tamara Buciuceanu-Botez (o Anetă Duduleanu explozivă), Coca Andronescu (Zoia: „nu mă las, ţaţo', cât mai mişc un deget, uite-atât, nu mă las!"), Raluca Zamfirescu (Lena, un haz amărui), Gheorghe Dinică şi Marin Moraru (cuplul din care sar scântei Georges-Ianache), Maria Ploae (o „cadră" de Margaretă), Ovidiu Iuliu Moldovan (Mircea, soţul adorat şi rătăcitor), Viviana Alivizache (Wanda cea păcătoasă), George Constantin (oncle Michael), dar şi ceilalţi, Virginia Mirea – care-şi trădează talentul copios în câteva replici –, Tora Vasilescu şi Constantin Diplan (reîntâlniţi, după... *Cursa*, Mircea Albulescu apărând şi el, un personaj din afara textului), Vasile Muraru, Aimée Iacobescu, Simona Bondoc, Alexandru Repan, Teodor Danetti. Sigur, comedia amăruie a lui Alexandru Kirițescu trăieşte, azi, nu numai prin actori: Horia Popescu a simţit bine „adresele" perene (nu neapărat contemporane) ale textului, contribuind, totodată – împreună cu operatorul Vivi Drăgan Vasile, cu scenograful Traian Niţescu, cu inginerul de sunet Horea Murgu –, la situarea tramei într-un timp dat. O experienţă interesantă pentru regizoarea Cristiana Nicolae, dar şi pentru filmul românesc în ansamblu, a fost abordarea unei proze fantastice a lui Ion Luca Caragiale, nuvela „La hanul lui Mânjoală", în filmul *Hanul dintre dealuri* (octombrie 1988). Regizoarea, practic, se re-descoperă, în spaţiul „filmului de autor" (după o serie întreagă de filme „neutre" regizate în anii '80). Deşi filmul iese din universul concentraţionar al nuvelei – recurgând şi la alte locuri de acţiune, conacul boierilor scăpătaţi, „citadela" polcovnicului –, deşi elementele acţiunii originare sunt excesiv „socializate", regizoarea Cristiana Nicolae reuşeşte o performanţă deloc la îndemână, aceea de a reda pe ecran misteriosul „clarobscur" al prozei fantastice caragialiene. I-a avut alături pe experimentaţii operatori Nicu Stan şi Alexandru Întorsureanu, în echipă cu mai tânărul Mihai Truică, pe scenograful Cristian Nicolaescu şi pe autoarea costumelor Viorica Petrovici, pe compozitorul Adrian Enescu. Protagonişţii misteriosului „suspans" post-paşoptist sunt Alexandru Repan (polcovnicul Iordache, temutul stăpân al locurilor), Dana Dogaru (o Mânjoloaie cum o

vede Caragiale: „frumoasă, voinică şi ochioasă”), Florin Busuioc (la debut, în Ştefan, rol cu capcane psihologice), Gina Patrichi (o jupânească cu presimţiri tragice), Mariana Buruiană (Kira, mireasa lui Ştefan), Cornelia Gheorghiu (mama lui Ştefan), Valentin Popescu; alături de ei, Teofil Vâlcu, Dalila Gall, Vasile Boghiţă, Laurenţiu Lazăr, Dem. Niculescu, Petre Nicolae, Victor Moldovan, fetiţa Cătălina Florescu, într-un rolişor „cu cheie”. Iedul cel negru din povestirea lui Caragiale este şi el la locul lui...

Ecranizările „mari” ale perioadei rămân *Moromeţii* şi *Iacob.* Pentru regizorul Stere Gulea, ecranizarea unui roman ca „Moromeţii” de Marin Preda (a primului volum, în fapt, din acest roman esenţial al satului românesc) a fost, neîndoios, un test de maturitate creatoare. „Rareori un film – scria Mircea Alexandrescu în cronica sa din revista „Cinema” (nr. 10/1987) – trezeşte o atât de puternică senzaţie de dominantă plastică încă din primele lui cadre cum o face filmul *Moromeţii.* El pare că preia, de undeva de departe, o atmosferă de dramă mocnită a unui sat cufundat în neguri, umbre şi tăceri, cu orizont obturat şi cer ascuns, totul învăluit într-un mister născut din amestecul de tonuri grave, întretăiate de strigăte, de foşnet de frunze. Satul, aşa cum l-a văzut Andreescu, ar fi imaginea tutelară a *Moromeţilor* lui Stere Gulea. Filmul graficizează, prin alb-negrul său, creând o imagine din care face un adevărat cadru emblematic. După o îndelungă plimbare prin acest «început de lume», povestea care prinde viaţă o dată cu ivirea zorilor demarează lent, obosit, împovărată. Sunt zorile unei case necăjite, zori care se nasc anevoie pentru că şi oamenii se ridică anevoie la încă o zi de trudă, nu pentru ziua de mâine, ci chiar pentru cea de azi. Toată prima parte a *Moromeţilor* se arată preocupată să desluşească secretul nu atât al oamenilor de pe aici, cât al acestei umanităţi, închisă în ea însăşi chiar şi atunci când vorbeşte şi pare unită doar prin starea de aşteptare. Fiecare aşteaptă, nu însă acelaşi lucru: Ilie Moromete pândeşte cerul să vadă dacă a venit timpul să secere; Niculae pândeşte oile şi mai ales pe una din ele care-i dă lui primele necazuri în viaţă; vecinul îl pândeşte pe Moromete să-l prindă la strâmtoare şi să-i ceară să-i vândă salcâmul, pe care Ilie n-ar fi vrut să-l taie, dar o face când îi ajunge cuţitul la os (şi sacrifică acest copac, simbolul înrădăcinării lui pe aceste locuri); îl pândeşte apoi să-i ceară locul din fundul curţii; Moromete îl pândeşte pe perceptor; cârciumarul îl pândeşte pe el ca alegător; sora lui Moromete îşi pândeşte fratele ca să-i ataţe pe nepoţi împotriva părintelui lor; copiii îşi pândesc părintele pentru împărţeala de avere. Şi toată liniştea de «facere a lumii» se dizolvă în acest micro-univers pentru care problemele de fiecare zi nu sunt deloc mărunte. Satul lui Moromete din film începe să semene cu vremea pe care o descrie Marin Preda. Şi devine, lent, un loc al unei drame care nu înţelege să folosească gesturi largi şi spectaculoase ca să se exprime, ci pauze, tăceri, răbufniri repede curmate de un oftat”. S-a mai făcut observaţia că Stere Gulea preia povestea Moromeţilor lui Preda într-o concepţie în care comunică propria sa cunoaştere despre ţăranul român, despre felul lui de a reacţiona la cotidian, felul lui de a gândi sub faldul eternităţii, propria lui simţire despre „iarba verde de acasă”. Ne întoarcem astfel, vrând-nevrând, la implicaţiile biografice ale romanului originar. Nicolae Manolescu, în capitolul „Cel din urmă ţăran” din volumul „Arca lui Noe”, spune, vorbind despre autorul „Moromeţilor”: „în această complicitate de limbaj a naratorului cu personajul său principal a

intervenit, aproape sigur, şi un factor biografic". Şi aduce în sprijin o mărturisire a romancierului însuşi, care, în „Viața ca o pradă" (o carte consacrată tocmai felului cum s-au născut „Moromeții") relatează o împrejurare semnificativă: pe când reflecta la viitorul roman, „în mintea lui s-a stabilit brusc o legătură între o schiță de primă tinerețe, «Salcâmul», pe care n-a republicat-o în «Întâlnirea din pământuri» şi romanul care-l preocupa din ce în ce mai mult"; Marin Preda a avut atunci revelarea că „uitarea" schiței aceleia în paginile ziarului în care debutase nu era întâmplătoare: în ea depusese un secret nici lui ştiut de la început: „într-adevăr, de ce o lăsasem deoparte când ştiam că era lucrul cel mai inspirat pe care îl scrisesem?... Da, îmi aminteam de ce. Schița asta era un secret care nu trebuia dezvăluit. De ce? Aşa! Era secretul meu. Că apăruse în «Timpul», trebuia, debutam, dar salcâmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele. Şi acum deodată mi-am dat seama de ce. Acel salcâm doborât era singura întâmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adâncă, neştearsă, cu familia mea. Fragmentul final din «Întâlnirea din pământuri», prin care mă angajam să scriu un roman, era uitat, era o ilustrație a lecturilor mele din Swift. «Salcâmul» era însă un cod care trebuia divulgat. Scena cu doborârea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care, dacă ştiam s-o deschid, intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoşteam şi pe care o puteam povesti". Tot Nicolae Manolescu ne oferă o a doua mărturisire a prozatorului (de data aceasta din „Imposibila întoarcere"), la fel de clară ca şi cealaltă: „în fond, abjecția sau sublimul nu sunt suficiente prin ele însele ca să pună în mişcare imaginația şi inspirația unui scriitor. Scriind, totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci şi maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil şi profund pentru toată viața, şi de aceea cruzimea, cât şi josnicia, omorurile şi spânzurările întâlnite des la Rebreanu şi Sadoveanu, şi existente de altfel în viața țăranilor, nu şi-au mai găsit loc şi în lumea scăldată în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire îmi zac fapte de violență fără măsură şi chipuri întunecoase, infernale, dar până acum nu le-am găsit sens... Poate că nici nu-l au! ?" În film, firele biografice – ale prozatorului, ale regizorului-scenarist – se interferează, „biografia" Moromeților dobândind dimensiuni noi față de roman. Acest fapt a generat, de altfel, şi unele critici destul de severe la adresa filmului – cum a fost şi aceea a criticului Eugen Simion din „Literatorul", la câțiva ani după premiera filmului –, dar toți cei care şi-au formulat rezervele au „citit" filmul, l-au „văzut" mai puțin. *Moromeții* este un film *de văzut.* Astfel este gândit, astfel l-au... văzut regizorul-scenarist şi operatorul Vivi Drăgan Vasile (care-şi topeşte, la rându-i, în povestea Moromeților propriile experiențe de viață), compozitoarea Cornelia Tăutu, scenograful Daniel Răduță. Este de văzut, chiar dacă Ilie Moromete este mai hâtru în roman (dar ce moment superb are personajul din film la lectura ziarului în poiana lui Iocan!), chiar dacă pelicula, pornită cu intenția de a vorbi despre plecarea lui Niculae la şcoală – ceea ce, în fapt, se şi întâmplă –, urmăreşte în principal drama lui Ilie Moromete, căzut adânc în sine însuşi. În plus, Ilie Moromete este Victor Rebengiuc (sau invers!), o întâlnire „de zile mari" pentru filmul românesc. Ceilalți interpreți din film fac ce fac şi

izbutesc să-i „țină piept” lui Victor Rebengiuc: Luminița Gheorghiu în primul rând, dar şi Gina Patrichi, Dorel Vişan, Mitică Popescu, Petre Gheorghiu, Florin Zamfirescu, copilul Marius Badea, toți rămânând, prin personajele lor, în lumea fabuloasă de gând şi de simțire a Moromeților. Prin *Iacob* (martie 1988), Mircea Daneliuc îşi relevă noi fațete ale unui talent prodigios. „Refugiul” regizorului în universul scrierilor lui Geo Bogza înseamnă o opțiune fundamentală. Partizan constant al „filmului de autor”, Mircea Daneliuc şi-a axat opera pe scenarii proprii, iar atunci când alte opere, literare i-au inspirat creația (vezi şi „cazul” Cezar Petrescu, de fapt pretextul „omului din vis”), motivele originare au fost translate, decis, spre propriul univers ideatic, spre propria lume interioară. La fel stau lucrurile şi acum, când regizorul *porneşte* de la proze de Geo Bogza. De data asta, însă, „filmul de autor” semnat Mircea Daneliuc este şi un omagiu adus scriitorului care imortaliza, în urmă cu mai bine de şase decenii, „Țara de piatră” şi, în urmă cu mai bine de cinci decenii, un fapt de viață numit „Moartea lui Iacob Onisia”. În *Iacob,* cineastul de azi, asemenea reporterului de ieri, pătrunde în adâncul unor întâmplări dureroase din tragica lume a Apusenilor de odinioară pentru a le lumina miezul, pentru a le proiecta înțelesul la dimensiunea unor simboluri perene. Din nuvela care a stat la baza scenariului, Mircea Daneliuc a preluat doar faptul brut de viață: în ajunul sărbătorilor de iarnă, un om rămâne suspendat deasupra unei prăpăstii, în corfa unui teleferic, pe vreme de noapte şi de ger, se opune din răsputeri tragicului sfârşit care-l aşteaptă, face tot ce-i omeneşte posibil pentru a-şi salva viața, dar toate disperatele sale încercări sunt zadarnice. Pornind de aici, *Iacob* este, în fapt, filmul Țării de piatră. Sunt strânse în scenariu mărturii de infern din viața subterană a Munților Apuseni (de odinioară şi nu numai de odinioară): asistăm cu respirația oprită la ora exploziilor, când străfundurile se cutremură, la momentul unic al descoperirii filonului de aur, sigilat imediat pentru a nu fi prădat, la tragice accidente de muncă, devenim martorii umilitoarelor percheziții corporale efectuate la fiecare ieşire din şut, urmărim aventurile nocturne ale holongărilor (hoții de aur), trăim cotidianul cenuşiu, de închisoare, al vieții din colonia de mineri, asistăm îngroziți la truda sisifică de zi şi de noapte din adâncuri, unde oamenii-spectre sfredelesc muntele cu cele mai rudimentare mijloace tehnice, stropind cu sudoare şi sânge fiecare grăunte de aur. În universul cinematografic simțim şi spiritul reportajelor bogziene din tăbăcăriile de altădată, aflăm siluete din alte scrieri ale autorului, în timp ce principalele personaje ale conflictului sunt înzestrate cu o semnificativă biografie şi viață personală. Iacob este minerul cu suflet de țăran care-şi poartă crucea cu demnitate şi înverşunare, un personaj tonic prin definiție, dăruit muncii şi crezului său până la uitarea de sine, un *învingător* în lupta nedreaptă cu viața care-l *învinge.* Pentru Dorel Vişan, Iacob a devenit un personaj de suflet, cu care s-a identificat pe toată aria complexă de trăiri şi stări sufleteşti a eroului; în secvențele finale, personajul îşi strânge spaimele, bucuriile şi supliciul într-o memorabilă rugăciune: „Maria, Mihai, Aspazia, Veturia”, aşa sună, scrâşnit, pomelnicul care-i animă ultimele zbateri, ultimele fărâme de speranță. Celelalte personaje dobândesc, de asemenea, identități aprofundate (în spiritul sugestiilor bogziene): o soție încă tânără, văduvă cu doi plozi, Aspazia, căreia Maria Seleş îi evidențiază simplu, dar cutremurător, condiția de martiră; o

soacră cu apucături „băbeşti” (Livia Baba, o compoziție substanțială); un ortac, tovarăş de trudă şi suferință (Tripon, căruia Ion Fiscuteanu îi evidențiază, savuros, firea de „moț”); în sfârşit, o fetişcană ca o căprioară, cu zâmbet inocent şi pălăriuță hoață (un rol superb pentru Cecilia Bârbora), o fetişcană-căprioară, care-i taie mereu calea eroului şi pe care o aşteptăm, parcă, dintr-o clipă în alta, să muşte dintr-un măr: chiar, de ce nu muşcă Veturia dintr-un măr? Mai joacă în film Horea Murgu, Ion Besoiu, Dinu Apetrei şi – într-o zguduitoare secvență-prolog – Florin Zamfirescu. Asupra acestei secvențe de început merită să zăbovim. Regizorul Mircea Daneliuc îşi prefațează filmul cu o secvență-şoc care anunță, prefigurează deznodământul tragic. Filmul debutează, la propriu şi la figurat, exploziv: un miner, ajuns la capătul puterilor, îşi pune capăt zilelor printr-un gest extrem, care sparge liniştea în cioburi de durere. S-ar părea că regizoral supralicitează, de dragul spectaculosului „pur” (operatorul Florin Mihăilescu, acest mare artist al imaginii transformă secvența într-un „film în film”, pe întreg parcursul filmului el găsind, apoi, soluții artistice ideale). întreaga desfăşurare a intrigii, a conflictului, susțin riguros şocul inițial, pregătind deznodământul, cea de a doua „copertă tragică”, prin argumente de tot felul – morale, sociale, filosofice, psihologice, etice şi estetice – esențiale (la conturarea cărora contribuie în mare măsură ceilalți colaboratori ai acestui film-eveniment, compozitorul Anatol Vieru, scenografa Magdalena Mărăşescu, autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu, inginerul de sunet Horea Murgu, monteuza Maria Neagu). Deznodământul devine, aşadar, mult mai spectaculos decât secvența de început, pentru că transformă un „caz” într-o dramă a unei colectivități. Într-un fel, ba chiar... în mai multe feluri, *Iacob* este un film premonitoriu...

„OPERE PRIME” (DE DURATĂ SAU DE UNICĂ FOLOSINȚĂ)

Critica a sancționat, la începutul deceniului al IX-lea, „seceta” din zona debutului în ficțiune. Efectiv, anul 1981 n-a prilejuit decât un debut întârziat, acela al documentaristului Elefterie Voiculescu, cu *Fata morgana* (ianuarie 1981), un lungmetraj parabolic, rămas singular în filmografia de ficțiune a autorului, pe un scenariu de Florian Grecea, cu Dinu Manolache şi Diana Lupescu în distribuție. Anul următor, de asemenea, un singur debut regizoral, tot un debut „special”, acela al operatorului Nicu Stan cu filmul *Un echipaj pentru Singapore* (mai 1982), o primă colaborare a noului regizor cu scriitorul Ioan Grigorescu, pe un subiect nu lipsit de suspans, cu marinari români pe oceanele lumii. Colaborarea regizorului-operator cu scriitorul-scenarist va continua, într-un film sensibil, *Vreau să ştiu de ce am aripi* (martie 1984), povestea unei familii pe cale de destrămare, cu un aviator de cursă lungă (Ovidiu Iuliu Moldovan), o femeie obosită de-ale vieții (Valeria Seciu) şi un copil de 12 ani, la vârsta întrebărilor fundamentale (Cosmin Şofron, cu antecedente cinematografice nu numai familiale, ci şi personale, el era băiatul care punea zahăr în motocicleta nemților din serialul TV *Lumini şi umbre),* mai jucau în acest film ataşant Olga Tudorache (o bunică „haioasă”), Rodica Tapalagă (prietena casei), Letiția Ionescu (un zgâmboi cu şepcuță roşie), Cornel Revent (un vecin arțăgos), Gheorghe Cozorici (un medic veterinar pentru câinele Mitică), iar regizorul Nicu Stan – care a colaborat cu scenografa Marga Moldovan, cu compozitorul Vasile Şirli şi cu autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu – a şi filmat, împreună cu Liviu

Pojoni. Nicu Stan avea să mai facă doar două filme ca regizor, *Furtună în Pacific* (iunie 1986), unde era şi scenarist – împreună cu Constantin Novac –, revenind pe oceanele lumii, şi, apoi, *Cale liberă,* peste un an, când a coborât, împreună cu scenaristul Romulus Lal, printre constructorii metroului. Filmul impunea o actriță, pe Ruxandra Bucescu, în rolul unei...macaragiste devenită studentă la „seral"; mai jucau în film Emil Hossu, Enikö Szilagyi-Dumitrescu, Mircea Albulescu, Iurie Darie, Dorel Vişan... Revenind la „seceta" debuturilor din primii ani '80, reacția criticii era justificată: vreme de câțiva ani, nici un regizor tânăr nu s-a apropiat de lungmetrajul de ficțiune. Dintr-o dată, apoi, anul 1983 a reabilitat „statutul debutanților", patru regizori tineri (Ioan Cărmăzan, Dan Marcoci, Cornel Diaconu, Constantin Păun) lansându-şi pe piață primele lungmetraje, iar alți trei tineri cineaşti (Dumitru Dinulescu, Dan Stoica, Ovidiu Drăgănescu), la festivalul de la Costineşti, în acelaşi an, au acreditat ideea unor „scurtmetraje de încercare" (care va deveni „metodă" în lansarea debutanților), oferind „materie primă" pentru câteva filme de scheciuri lansate pe piață în anii următori. Debuturile acestea – fără a avea relevanța unor pelicule ca *Nunta de piatră* sau *Cursa*, prin care se afirmau, cu un deceniu în urmă, un Mircea Veroiu, un Dan Pița, un Mircea Daneliuc – au lăsat să se simtă, la cei mai mulți dintre nou veniți, semnele unei vocații, confirmată peste ani.

Primul care şi-a manifestat ambiția exprimării într-un limbaj cinematografic modern (mai modern) a fost Ioan Cărmăzan. Noul venit, surpalicitând de bună voie soluția de-dramatizării, a transformat poemul său cinematografic *Țapinarii* – scris în colaborare cu Radu Aneste Petrescu – într-o suită de tablouri „monografice", unele de reală frumusețe şi de captivantă expresivitate. Cum s-a sublimat în cronicile de premieră, opțiunea pentru mijloace rafinate de limbaj n-a reuşit decât parțial să consolideze narațiunea, fie ea şi „caleidoscopică", aşa cum îşi propuneau autorii. Dincolo, însă, de observațiile – posibile şi imposibile – făcute filmului la premieră (aprilie 1983), *Țapinarii* a lăsat să se întrevadă semnele de personalitate ale regizorului: pe un subiect insolit – atractiv şi pentru că îşi propune incursiuni în universuri de viață necercetate –, Ioan Cărmăzan şi-a propus, şi a izbutit, spectaculoase „deschideri" spre metaforă. Eroii filmului, cu meseria lor aspră şi austeră, trăiesc într-un fel de matrice din care nu se pot desprinde decât după ce înfăptuiesc câteva ritualuri ale existenței: vânătoarea, nunta, zborul, moartea. Modul în care regizorul înfățişează această lume din creierul munților, cu permanențele ei spirituale, cu contradicțiile dintre „tradițional" şi „modern", cu aspirațiile şi patimile, cu duritatea de stâncă a oamenilor, modul în care el stabileşte şi restabileşte relațiile dintre „real" şi „poetic" anunță, de la început, un cineast pentru care filmul este, deopotrivă, viață şi profesiune de credință. Imaginile filmului – realizate de un operator, atunci, „în vogă" (pe urmă a plecat în America), Anghel Deca – au trăinicia fotografiilor din „albumele de familie". Interpreții, ca şi compozitorul Dorin Liviu Zaharia, au intuit perfect intențiile regizorului. Peste ani, Ioan Cărmăzan aprecia astfel „lecția țapinarilor": „Dacă trebuie să mă uit cu nostalgie înapoi, mă gândesc că în el, în acest film, sunt adunate, uneori cam abrupt, toate nopțile mele de nesomn, toată dorința mea de a face *altfel* film. Toate îndoielile şi chinurile, precum şi binecuvântata

meteahnă a debutantului de a spune totul pe nerăsuflate în primul strigăt" – scria regizorul în 1989. Despre *Ţapinarii* şi-au spus părerea (tot peste ani, în iunie 1989) şi doi scriitori ataşaţi de film. Unul, Bedros Horasangian: *„Ţapinarii* lui Ioan Cărmăzan este un film care te obligă *să* şi, mai ales, *să-ţi* pui întrebări. O parabolă despre viaţă şi moarte, despre dragoste şi singurătate, despre sensul vieţii. Un film existenţialist – am putea forţa o formulă, dacă ea n-ar fi plină deja de o sumedenie de alte conotaţii (...). Trama filmului este relativ simplă: omul şi natura împletindu-şi destinele. Ce înseamnă viaţa la munte, existenţa colectivă, dar şi datul fiecăruia, aşa cum i-a fost rostuit de soartă. Bătrânul, Mutul, Fata şi ceilalţi care vin şi pleacă în această unică lume – într-un fel un univers indus în propriile legi, unde mai funcţionează relaţiile statornicite între oameni în virtutea unor vechi şi nescrise obligaţii morale – semnifică, fiecare în parte, destine umane. Relaţiile dintre ele, într-o lume aspră, unde bucuriile sunt puţine, iar viaţa nu chiar uşoară, dau însă o altă dimensiune micilor întâmplări, acel univers mărunt din care este alcătuită viaţa noastră. Un binevenit film de idei, care, firesc, nu a avut cum să atragă pe spectatorul superficial, dornic de «distracţie»„. Iar Mircea Nedelciu scria, la rându-i: „în 1981 sau 1982, nu ştiu când a început filmările la *Ţapinarii* (...), având pe mână aparatele, echipa, fondurile, pelicula şi vocea inconfundabilă a regretatului Dorin Liviu Zaharia, Cărmăzan, cu alura unui Zubin Mehta, s-a urcat la pupitrul unei imaginare orchestre simfonice, să dirijeze un recviem pentru o meserie ce încă nu dispăruse. Cei care dispar sunt copacii şi, ca să fim precişi, ecologişti şi globali, cu ei dispar pădurile! Aşadar, filmul *Ţapinarii* devine şi un recviem al ţapinarilor (ca breaslă) şi unul al copacilor (ca pădure). Asta înseamnă ceremonial, asta înseamnă fâlfâirea aripii morţii prin aerul tare al muntelui, asta însemană mister, miracol, vrajă, mit şi ritual păgân. Un fel de mic paradis pentru uriaşul Cărmăzan, regizorul. Atât de numeroase erau tentaţiile şi atât de puternice fantasmele care-l chinuiau din interior, încât a renunţat din capul locului să le reziste". Din albumul cu „fotografii de familie" al ţapinarilor, ca breaslă şi ca pădure, ne privesc peste ani Avram Birău, Mariana Buruiană, Şerban Ionescu, Remus Mărgineanu, ceilalţi... Prin *Lişca,* aşa cum am văzut, regizorul avea să confirme. Cât despre *Sania albastră*, celălalt film al regizorului din această perioadă (cu premiera în 1986), tot pe un scenariu de Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru – ca şi *Lişca* –, este, în întregul lui, o „respiraţie poetică" (într-acolo duc intriga, imaginea operatorului Marian Stanciu, jocul interpreţilor – printre care Diana Gheorghian, Bogdan Stanoevici –, metaforele, cu sau fără „sănii albastre"); „din plecare", filmul – gândit poematic – îşi asumă riscuri. Oricum, lansarea în anii '80 a regizorului Ioan Cărmăzan este unul dintre momentele cinematografice marcante, filmele sale se înscriu pe linia unui „film de institut" promiţător, *Cântă cucul şi pe ploaie, în* care se simţea şi un „simţ civic" pierdut pe parcurs. La scurtă vreme după Ioan Cărmăzan, debuta în lungmetraj şi regizorul Dan Marcoci, cu filmul *Mult mai de preţ e iubirea* (mai 1983). Noul regizor depăşise cu bine testul filmului scurt – o vreme, atunci, obligatoriu pentru cineaştii doritori de lungmetraje! –, printr-un „exerciţiu de stil", intitulat chiar *Mobilă stil,* care pe lângă stilul... mobilei în cauză, lăsa să se întrevadă şi o anume îndemânare stilistică a autorului. În *Mult mai de preţ e iubirea* regizorul schimbă „tonul", ţinând seama de factura scenariului

propus de Nicolae Ţic, practic ilustrarea proverbului cu „banii nu aduc fericirea”: agreabil, cu o acţiune voit idilică, tinerească şi tandră, cu interpreţi simpatici şi plăcuţi – Rodica Negrea, Dinu Manolache –, reuşeşte chiar puţin mai mult: printr-un plan secund al intrigii, vag ironic, cum se scria la premieră, filmul dădea senzaţia că soluţiile standardizate ale intrigii, ale „conflictului” şi ale deznodământului sunt de factură parodică. Din păcate, regizorul n-a revenit pe ecrane decât o dată, la scurtă vreme după debut, prin filmul *Scopul şi mijloacele* (iunie 1984), tot cu un scenariu de Nicolae Ţic, axat pe o altă maximă de largă circulaţie, aceea cu „scopul scuză mijloacele”. Cu acelaşi operator (Florin Paraschiv), cu aceeaşi interpretă, Rodica Negrea (de data aceasta cu Răzvan Vasilescu drept partener), cu alţi câţiva actori valoroşi – Petre Gheorghiu, Leopoldina Bălănuţă, Cristina Deleanu, Ecaterina Nazare, Radu Panamarenco, Ştefan Sileanu, unii trecând doar prin cadru) –, regizorul nu şi-a regăsit tandreţea şi lirismul din filmul anterior decât în mica poveste de dragoste a acţiunii; în rest, însăilări, schiţe, contururi şi o peliculă alb-negru, utilizată fără rosturi artistice. Dintre debuturile în lungmetrajul de ficţiune ale anului 1983, cel mai echilibrat a fost *Escapada* de Cornel Diaconu (mai 1983). Regizorul îşi alege drept spaţiu predilect actualitatea. Sarcasmul peliculei oferă noi deschideri comediei cinematografice, acuzată adeseori pentru registrul său minor. Afirmat, în prealabil, pe teritoriile filmului documentar şi ale scurtmetrajului de ficţiune, regizorul vădeşte respect pentru adevărurile vieţii, nu este excesiv marcat de formaţia sa primordială (aceea de operator), arată că ştie să lucreze cu actorii, aleşi, de altfel, în majoritate, dintre interpreţii de prim-plan (Valeria Seciu, Octavian Cotescu, George Constantin, alături de care apare Constantin Măru), portretele filmului fiind robuste, fără ostentaţii caricaturale. Înaintea acestui lungmetraj, regizorul îşi încercase şi el puterile în scurtmetrajul de ficţiune, dând chiar o mică „lovitură” cu filmul *Tema 13: bătrâneţea,* premiat – cu un Mare Premiu – la Bilbao (voi reveni asupra acestui film, el fiind inclus într-un film de scheciuri, *De patru ori start).* Privindu-şi retrospectiv debutul, într-o anchetă publicistică, regizorul Cornel Diaconu face câteva precizări: „Un lucru este clar: nu pot folosi singularul, nu pot vorbi despre debutul meu, ci despre debuturile mele (...). Aşadar, ca realizator am debutat în filmul de televiziune cu documentarul *Vlad Ţepeş* din ciclul «Baladă pentru acest pământ». A urmat un alt debut, în documentarul pentru marele ecran, cu o serie de filme realizate pe şantierele naţionale ale tineretului (în ciuda temei, nişte filme atractive, cu observaţii de viaţă pătrunzătoare, *n.n.).* Cel mai drag îmi e *Familia mea.* Iată şi prima mare nemulţumire: mai nimic din vastul material de viaţă acumulat atunci nu s-a reflectat (încă?) în lungmetrajele de mai târziu. Următorul debut, ca scenarist şi regizor, în filmul artistic de scurtmetraj, *Tema 13: bătrâneţea* a fost şi un fericit debut într-o competiţie internaţională, cea de la Bilbao. Debutul în lungmetrajul artistic, *Escapada,* aş fi gata să-l mai încerc şi într-o altă «cheie». *Salutări de la Agigea* a însemnat debutul într-un film cu autor colectiv, «autor» copleşit de importanţa temei şi de spaima că un singur film trebuie să rezolve artistic toate problemele (...). Debutul în lumea satului contemporan mi-a adus şi bucuria unui personaj colectiv: *Nişte băieţi grozavi”.* Este de reţinut ideea „perfecţionistă” a autorului privitoare la *Escapada.* Dar acest prim lungmetraj de ficţiune al regizorului Cornel

Diaconu, considerat, la ora premierei, cum spuneam, ca un film echilibrat şi sugestiv, are încă două atú-uri importante: beneficiază de un scenariu ofertant al scriitorului Mircea Radu Iacoban (autor care-şi extindea registrul tematic după două poveşti din lumea fotbalului, „Totul pentru fotbal" şi „Am o idee") şi marchează intrarea în lumea lungmetrajului a operatorului Sorin Ilieşiu, devenit repede un „nume de bază" în imaginea de film. Cu Sorin Ilieşiu, Cornel Diaconu realizase şi scurtmetrajul *Tema 13: bătrâneţea.* După *Escapada,* regizorul a trecut prin experienţa nefericită numită *Salutări de la Agigea* (august 1984), pentru a se regăsi abia peste patru ani, în *Nişte băieţi grozavi* (aprilie 1988): un scenariu hazliu şi poetic, scris de Mihai Opriş şi Aurora Icsari – despre „o echipă de tineri", într-un sat de câmpie, la ora secerişului –, filmat alert, vioi, de Alexandru Groza şi Florin Ţolaş (despre care s-a scris, la premieră, că este „un debut mai mult decât promiţător!"), cu decoruri şi costume plăcute şi spirituale semnate de arh. Dodu Bălăşoiu, care joacă şi un rol de compoziţie în film. Sarea şi piperul sunt actorii: Petre Nicolae şi Rodica Mandache (el, un „pozitiv" cu personalitate şi cu ticuri simpatice, ea, o „sufletistă" incurabilă, cu gândul mereu la *Casablanca*), Lucian Nuţă (un prim rol mai mare, de june prim), Sebastian Papaiani şi Magda Catone (cu umor mucalit), Valentin Uritescu (o compoziţie savuroasă, „cu miez"), George Mihăiţă şi Vasile Muraru (fiecare cu stilul lui), Simona Gălbenuşă, Maria Eremia, Mihai Bisericanu, Mihai Constantin... Regizorul Cornel Diaconu s-a priceput să mute centrul de interes al filmului de la acţiunea propriu-zisă – cam simplistă totuşi (în ciuda hazului şi-a poeziei), de fapt o sumă de locuri comune – spre atmosfera cu seve de viaţă în care-şi duc existenţa „băieţii grozavi", personajele emblematice ale intrigii. Propunându-şi să se războiască cu poncifele *musical*-ului, Constantin Păun (un regizor venit din lumea filmului de animaţie) plăteşte tribut orgolioaselor sale intenţii: ceea ce s-a reproşat filmului *Melodii la Costineşti* (iulie 1983) este integrarea deficitară a numerelor cântate în poveste. De unde se vede – cum preciza cineva – că uneori e bine să ţii seama de rigorile genului, chiar dacă poţi mânui limbajul cinematografic modern, cum regizorul o dovedise în scurtmetrajul său *Clipele dinaintea singurătăţii,* inclus de asemenea în filmul de scheciuri *De patru ori start.* Filmul *Melodii la Costineşti* a prilejuit, la premieră, şi o micro-cronică originală a criticului Aurel Bădescu, în „Contemporanul", pe care o reproduc în întregime: „O (pre)judecată hilară ne-a deprins a numi «filme de vacanţă», de divertisment, filme care apar în timpul verii sau a căror acţiune se desfăşoară în anotimpul estival. Iată – zic eu – o peliculă ce vine cu îndârjire, cu încăpăţânare, cu donquijotism, dacă vreţi pe scurt, cu bun gust şi cu inteligenţă împotriva acelei amintite (pre)judecăţi leneşe şi fără bun gust: *Melodii la Costineşti,* film al unui debutant, Constantin Păun, pe un scenariu semnat de Mihai Opriş. Tot interesul în această veselă şi alertă însăilare (nimic peiorativ!) comico-muzicală stă nu atât în ceea ce afirmă, cât în ceea ce refuză. *Melodii la Costineşti* refuză, aşadar, mai toate poncifele comediei muzicale aşa cum e ea din păcate demult încetăţenită pe aici, prin preajma casei noastre. Refuză cabotinismul, refuză diletantismul, refuză amatorismul. Ce rezultă din acest refuz? Nimic mai mult, dar nici mai puţin decât un film în egală măsură încântător şi inteligent. Încântător, dacă ar fi doar să ne gândim la protagonişti: Mariana Buruiană şi Horaţiu Mălăele (fără a mai vorbi despre

George Mihăiță, Bogdan Stanoevici, Jorj Voicu, Vasile Muraru) şi la muzica lui Vasile Şirli. Inteligent, fiindcă e decupat (în special în prima parte) nervos, al naibii de nervos, adică exact ceea ce trebuia în acest caz, şi pentru că – lucru ciudat – pe un asemenea (totuşi) pretext se simte că omul acesta «vede film», dacă se poate spune aşa. Sunt foarte curios ce se va întâmpla – profesional vorbind – cu acest regizor care, întâmplător, e de vârsta mea, deci are toate iluziile în față. Aş vrea să îl văd, totuşi, la «şmotru». Adică la un lucru dincolo de divertisment. S-ar putea să avem o surpriză...". Surprize n-am avut. Constantin Păun n-a revenit pe teritoriile filmului de ficțiune cu actori. În schimb, în aceiaşi ani '80, a semnat un neobişnuit lung metraj de animație, filmul istoric *Novăceştii* (despre care vom mai aminti)...

Să vorbim, acum, despre primele două filme de scheciuri, care au reunit câte patru scurtmetraje ale unor debutanți (printre ei, şi cei trei cineaşti de care aminteam, prezenți la Costineşti '83): *De patru ori start* şi *Vară scurtă*. *De patru ori start* (aprilie 1984) a cuprins scurtmetrajele *Tema 13: bătrânețea* de Cornel Diaconu, *Mobilă stil* de Dan Marcoci, *Clipele dinaintea singurătății* de Constantin Păun şi *Întâlnirea din pământuri* de Dumitru Dinulescu. *Vară scurtă* (februarie 1985) a fost alcătuit tot din patru scheciuri: *O bucată de pâine* de Wilhelm Winhab, *Întârzierea* de Dan Stoica, *Înfruntarea* de Ovidiu Drăgănescu şi *Vară scurtă* de Tereza Barta. Foarte pe scurt despre acest opt scurtmetraje. În *Tema 13: bătrânețea* (imaginea: Sorin Ilieşiu, scenografia: arh. Dodu Bălăşoiu, costume: Maria Oteteleşeanu, muzica: Emil Duțulescu, cu: Constantin Codrescu, Valeriu Câmpan, Nicolae Samoilă, Nina Filimon), regizorul-scenarist Cornel Diaconu aduce în prim-plan un „alter-ego", un student-operator care se pregăteşte să susțină un examen cinematografic, pe tema bătrânеții, îşi cizelează „la vedere" gândul artistic, dar faptul de artă este întârziat şi împiedicat de tot felul de factori exteriori, „tema" examenului modificându-se pe nesimțite, într-a 14-a, să zicem, birocrația; o poveste simplă, cu reflecții de viață, „cenzurată" de o inteligentă ironie, de fapt un omagiu de suflet şi simțire adus creatorului de artă. Cu *Mobilă stil* (imaginea: Florin Paraschiv, decoruri: Lucian Pârvulescu, costume: Maria Oteteleşeanu, muzica: Adrian Enescu, cu: Dinu Manolache, Corado Negreanu, Papil Panduru), regizorul-scenarist Dan Marcoci propune, cum am văzut, un „exercițiu de stil": eroul său, posesor al unui fotoliu de epocă, judecă lumea prin modul în care fiecare se raportează la obiectul cu pricina; desfăşurat în spațiu oniric, filmul rămâne un posibil dialog – parodic – cu lumea. *Clipele dinaintea singurătății* (scenariul: Aristide Butunoiu, imaginea Sorin Popescu, decoruri: Bob Nicolescu, costume: arh. Andreea Hasnaş, muzica: Călin Ioachimescu, cu: Eugenia Bosânceanu, George Negoescu) este, pentru regizorul Constantin Păun, un test de realism psihologic: doi părinți, în prag de bătrânețe, aşteaptă întoarcerea acasă a unui fiu care nu mai vine; un film trist, adevărat, pe tema infinită a relațiilor dintre părinți şi copii. *Întâlnirea din pământuri* (scenariul: Ion Coja, după nuvela „Întâlnirea din pământuri" şi alte scrieri de Marin Preda, decoruri şi costume: Magdalena Mărăşescu, cu: Valeria Seciu, Mitică Popescu, Ernest Maftei, Titel Răducanu, Arina Savu, Marius Curteanu, Ionel Mihalache) marchează debutul regizoral al lui Dumitru Dinulescu: cu câteva personaje din „Marele singuratic" pe lângă cele din „Întâlnirea din pământuri", filmul este axat pe două fragmente epice independente, dragostea curmată de moarte dintre Niculae Moromete şi

pictorița Simina (poveste dezvoltată de Iulian Mihu în *Marele singuratic)* şi tinerețea tatălui lui Niculae; filmul rămâne o contribuție substanțială la ecranizarea operei lui Marin Preda, recomandă un cineast cu simț realist, valorificat ulterior – însă – cu multă parcimonie. Trecând la „secvențele" celui de al doilea film de scheciuri, *Vară scurtă*, este vorba tot de patru „starturi". *O bucată de pâine* (scenariul: Francisc Munteanu, imaginea: Alexandru Groza, cu: Ovidiu Moldovan, Mircea Anghelescu, Romeo Pop, Alexandru Georgescu, Dan Ivănescu, Emil Mureşan), în regia lui Wilhelm Windhab, este o „poveste de război", povestea unui ostaş român, pe frontul antifascist, a cărui supraviețuire este condiționată de o „bucată de pâine" primită de la un muribund (o bucată de pâine simbolică, soldatul a păstrat cu sfințenie, de fapt, o bucată de lemn); ambianțe plauzibile, filmului nu-i lipseşte tensiunea, dar este insuficient „gradat". Prin *Înfruntarea* (scenariul: Nicolae Țic, imaginea: Septimiu Moraru, cu: Victor Rebengiuc şi Vasile Muraru), Ovidiu Drăgănescu încearcă să demonstreze, în limbaj metaforic, că oamenii, pentru a depăşi bariera neîncrederii, trebuie să se cunoască unii pe alții: într-un peisaj arid, ca-ntr-un început de lume, două personaje îşi caută propriile adevăruri, dar filmului îi lipseşte „scânteia" care să-i lumineze mai bine propria idee. Cu filmul *Întârzierea* (imaginea: Adrian Drăguşin, cu: Constantin Codrescu, Tamara Crețulescu, Dan Bubulici şi copilul Alexandru Jeder), a trecut prin regia de film – fără să se oprească – şi Dan Stoica: un copil dispare (premeditat) de acasă, timp în care cei trei părinți ai lui – mama, tată „vitreg" şi tatăl care l-a abandonat – trăiesc un „moment al adevărului"; mişcările psihologice ale personajelor sunt marcate nuanțat, într-un scurtmetraj care evită, pe cât posibil, melodrama. În sfârşit, episodul *Vară scurtă,* care dă şi titlul întregului (scenariul: Andrei Zincă, imaginea: Horia Lapteş, cu: Rada Istrate, Doru Bandol, Valentin Uritescu, Radu Panamarenco, Ion Fiscuteanu, George Alexandru, Marina Procopie, copilul Alexandru Cseh), aparține regizoarei Tereza Barta şi reprezintă „piesa de rezistență" a spectacolului cinematografic; autoarea ne duce gândul spre *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, chiar şi prin povestire (dar nu numai prin povestire): reconstituind împrejurările în care un tânăr suferă un grav accident – fiind victima unui act de huliganism săvârşit în stare de ebrietate –, filmul *Vară scurtă* vorbeşte despre consecințele nefaste, chiar tragice, pe care le poate avea indiferența unora față de întâmplările semenilor. Trăgând o linie şi adunând, putem conchide că scurtmetrajele acestea au folosit la ceva: trei din autorii primului cvartet, la ora filmului de scheciuri, prezentaseră pe ecrane şi câte un lungmetraj (*Tema 13: bătrânețea* a deschis drumul spre *Escapada, Mobilă stil* a avut ca „efect" *Mult mai de preț e iubirea, Clipele dinaintea singurătății* au netezit drumul spre *Melodii la Costineşti),* doar Dumitru Dinulescu, când a rulat pe ecrane *De patru ori start,* nu avea la activ nici un lungmetraj (dar va avea, curând, *Sper să ne mai vedem).* Lucrurile n-au stat la fel în cazul celui de al doilea cvartet: trei dintre regizori „s-au pierdut", iar Tereza Barta – care, de la sfârşitul anilor '80, lucrează în Canada (unde a repurtat şi un Premiu Gémeaux pentru filmul *La noi, e aici)* – a rămas credincioasă filmului documentar, gen în care au excelat şi părinții ei, Dona şi Gabriel Barta. Scurtmetrajul de ficțiune a continuat să fie utilizat ca „trambulină" pentru lungmetraj şi, periodic, au trecut fugitiv pe ecrane filme ale unor debutanți (unele într-un perfect anonimat): *Lucrarea*

de control de Ilie Epstein (august 1986), un ultim rol pe ecran al lui Octavian Cotescu, alături de Mircea Anghelescu, Ion Fiscuteanu, Elena Bog şi de interpreții principali, Marian Râlea şi Magda Catone, într-un film cu imagini de Igor Antip, pe un scenariu de Ioan Bucheru (despre odrasla unui profesor universitar repartizată la țară), printre ceilalți colaboratori fiind scenograful Călin Papură, autorul muzicii Caroly Horvath, monteuza Ileana Puzdreac; *Comandă urgentă* de Doru Matei (septembrie 1987), un „film de război", despre sabotarea unei producții de zvastici într-o țesătorie din România, cu Remus Mărgineanu, Dan Condurache, Valentin Uritescu, Mircea Anghelescu, Petre Nicolae, Alexandru Dobrescu, Nicolae Praida, un film care lasă senzația de „déjà vu", din echipa căruia mai notez pe operatorii Marian Stanciu şi Mihai Spătaru, pe scenograful Mircea Râbinschi şi autoarea costumelor Lia Manțoc; cuplat, pe ecrane, cu filmul anterior a fost *Luminile din larg* de Stelian Stativă, o poveste cu liceeni la ora olimpiadelor de mate-fizică, scrisă de Mihai Istrățescu, filmată de Sorin Chivulescu, montată de Cristina Ionescu (printre colaboratorii regizorului fiind şi scenograful Mihnea Tăutu, autoarea costumelor Ioana Păunică), cu Florin Fl. Piersic, Ana Ciontea, Rodica Mureşan, Alexandru Repan, Virgil Andriescu, Mihai Bisericanu, Claudia Nicolae, Adrian Titieni în principalele roluri ale tramei. Din păcate, nici unul dintre aceşti autori – pe care presa, la premieră, i-a primit cu îngăduință – n-a perseverat: deşi ei au reuşit performanța de a debuta într-o perioadă foarte critică pentru cinematografia națională, tineri regizori ca Ilie Epstein, Doru Matei (altfel, un documentarist „titrat"), Stelian Stativă nu s-au putut menține, decât accidental, pe „linia de plutire". În 1993 (deci peste mulți ani) va fi programat pe ecrane încă un film de scheciuri (ultimul din aceste serii), *Autostop,* cu două narațiuni „complementare": *Podul* de Valeriu Drăguşanu şi *Fără lumini de poziție* de Mihnea Columbeanu. Cei doi regizori vor rămâne în „circuit", îi vom întâlni pe afişele cinematografice ale anilor '90: Valeriu Drăguşanu va realiza în 1993 filmul *Timpul liber,* iar Mihnea Columbeanu, pe un scenariu propriu (el a fost co-scenarist şi în episodul din *Autostop,* împreună cu Adrian Dohotaru), va face şi el parte din „primul val de debuturi" postrevoluționar, cu lungmetrajul *Neînvinsă-i dragostea.*

Să ne întoarcem, însă, la debuturile în lungmetraj ale anilor '80... Filmul *Sper să ne mai vedem* de Dumitru Dinulescu avea premiera în noiembrie 1985. Era un debut „aşteptat". Regizorul Dumitru Dinulescu absolvea facultatea de regie în 1973, cu un scurt metraj vesel şi deloc gratuit, *Iaurtul şi cunoaşterea lumii,* după o proză de Teodor Mazilu. Tot pe atunci (înainte şi după) semna câteva filme de televiziune, majoritatea pe versuri de poeți români, clasici şi contemporani. Aveau să treacă mulți ani până la amintita *Întâlnire din pământuri.* Între timp a scris carte după carte, a montat spectacole de teatru. În registrul ironico-poetic care-i caracterizează şi prozele („Robert Calul", „Linda Belinda" „Galaxia burlacilor", „Eu şi Robert Calul") se desfăşoară şi debutul său în cinematograful de lungmetraj: filmul *Sper să ne mai vedem* porneşte de la un scenariu de Ion Băieşu, o „sursă" prielnică regizorului, cum s-a dovedit a fi şi Teodor Mazilu. Un tânăr inginer hidroenergetician vine după o lungă absență în satul său natal, Aldeni, îşi petrece concediul transformând o moară părăsită într-o microhidrocentrală şi pleacă, lăsând oamenilor un dar frumos, născut din pasiune, pricepere şi recunoştință, din bucuria de a se face util semenilor, pleacă, fără a aştepta

la rându-i recunoştinţă, ba chiar stârnind în urma lui o nelinişte birocratică, vine şi pleacă aproape anonim, dar cu simţul datoriei împlinite: acesta este scenariul lui Ion Băieşu, un scenariu simplu, fără vorbe mari, pe parcursul căruia este schiţată şi o frumoasă poveste de dragoste. Două lucruri reţin atenţia, în mod special, în filmul *Sper să ne mai vedem.* În primul rând *tonul* relatării cinematografice: un ton cât mai firesc, de mare sinceritate, umorul şi poezia făcând „casă bună", susţinându-se şi completându-se reciproc. În al doilea rând, modul în care regizorul şi-a alcătuit distribuţia, apelând la multe chipuri mai puţin familiare ecranului, actori de la teatrele din ţară (fără a-i uita pe bucureşteni): rolul principal este încredinţat unui actor – atunci – craiovean, Valentin Mihali, partenera sa e o tânără actriţă clujeană, Ileana Harşa-Negru, şi ambii protagonişti justifică încrederea acordată, în relaţie cu mari actori ai scenei şi ecranului românesc, Mitică Popescu (în rolul unui primar păţit), Dorel Vişan (un şef de depozit original), Ion Besoiu, Dan Condurache, Margareta Pogonat; roluri foarte bune creează şi Maria Dumitrache-Caraman (o profesoară cu iz de „domnişoară Cucu"), Maria Gligor (gazda inginerului), Puiu Belaus (într-o partidă de table), Wilhelmina Câta, Stelian Preda, o campioană olimpică (Elizabeta Guzganu), o cântăreaţă de operă (Valeria Rădulescu), un... Ion Dolănescu. Tonul degajat al peliculei a fost susţinut de operatorul Alexandru Groza, compozitorul Gabriel Purdea, scenograful Cristian Niculescu, autoarea costumelor Mioara Trandafrra. Având „final deschis", poate că lungmetrajul de debut al lui Dumitru Dinulescu merita şi o serie a doua (să zicem... *Anul trecut la Aldeni),* dar au trecut, iarăşi, foarte mulţi ani până când regizorul a mai făcut un film: *Nuntă cu sirenă,* la Studioul de Film TV.

Anii 1986-1988 – oricât ar părea de ciudat – au redevenit „darnici" în debuturi: au lansat, atunci, lungmetraje de ficţiune regizori ca Anghel Mora (*Rezervă la start),* Cristina Nichituş (*Pădurea de fagi)* şi Dorin Mircea Doroftei (*Nelu*)... Filmul *Rezervă la start* de Anghel Mora – pe un scenariu scris în colaborare cu Şerban Marinescu – este un film – cum s-a scris la premieră – „bărbătesc", inspirat din lumea sportului, dar un film care depăşeşte condiţia „filmului sportiv", stabilind translaţii între film şi viaţă, punând în discuţie nu numai preţul performanţei sportive ci şi preţul performanţei umane, aducând în prim-plan (de fapt în plan secund!) exemplul moral al unui om care ştie să trăiască pentru ceilalţi. Film „de autor(i)", dar şi de echipă, *Rezervă la start* a dat „lovitura" la festivalul de la Costineşti (în anul unor filme precum *Moromeţii, Flăcări pe comori, Nişte băieţi grozavi, Nelu* etc.), unde a obţinut – în anul de „graţie" 1988 – premiul „Opera prima" (Anghel Mora), premiul pentru imagine (Marian Stanciu), premiul pentru muzică (Adrian Enescu) şi premiul pentru montaj (Melania Oproiu, care, în paranteză fie spus, a montat şi filmul *Nişte băieţi grozavi).* Ar fi şi nişte actori de amintit în *Rezervă la start*: George Alexandru, Mihai Stan, George Csapo, Ion Roxin, Bogdan Stanoevici... Cristina Nichituş debuta, în aceeaşi perioadă, cu filmul *Pădurea de fagi,* pe un scenariu de Francisc Munteanu, cu imagini de Cristian Comeagă şi Marian Stanciu, cu muzică de Dan Ardelean, şi cu o distribuţie impresionantă (în care au figurat şi multe actriţe tinere): Raluca Penu, Anca Sigartău, Tora Vasilescu, Dionisie Vitcu, Traian Stănescu, Radu Vaida, Catrinel Dumitrescu, Cecilia Bârbora (cu un an înaintea rolului din *Iacob),* Carmen Trocan, Iulia Boroş, Elisabeta Adam, Mihaela Mitrache, Iulia

Cegolea, Miruna Birău, Virginia Rogin, Florin Zamfirescu, Vasile Muraru, Valentin Mihali, Ştefan Velniciuc, Petre Gheorghiu-Dolj, Eusebiu Ştefănescu, Ion Lupu, Dan Puric, Virgil Andriescu (am menționat multe nume din distribuție: efectiv, pentru concentrația de tineret, „cast"-ul acestui film mi se pare exemplar). Este vorba, în *Pădurea de fagi,* despre povestea de viață a unor telefoniste, pe care evenimentele din august '44 le-au prins „la datorie". Cristina Nichituş avea să mai facă un film, în 1988, *Liliacul înfloreşte a doua oară,* pe un scenariu de Sorin Holban, cu imagini de Bogdan Smărăndescu, tot cu muzică de Dan Ardelean, un film în care joacă Nineta Gusti, Rodica Mandache, Adriana Piteşteanu, Emilia Popescu, Adrian Titieni, Ion Besoiu, Mihai Dinvale, Anca Sigartău, Mihai Mălaimare şi asupra căruia – prin forța lucrurilor – voi reveni. Într-o frumoasă carte a Cristinei Nichituş – apărută la Editura „Media On", în anul 2000, şi intitulată... „Cu Diligența prin Pădurea de fagi" –, Ileana Berlogea spune următoarele, într-o prefață, despre peliculele autoarei: „Filmele Cristinei Nichituş *Pădurea de fagi* şi *Liliacul înfloreşte a doua oară,* mă refer la cele de lungmetraj, alături de numeroasele pelicule de scurtmetraj, o dezvăluie, la fel ca şi această carte, hotărâtă, sensibilă, paradoxal de energică şi fină în egală măsură, însetată de absolut şi libertate, dornică să comunice oamenilor şi bucurii şi dureri". Cât despre Dorin Mircea Doroftei, lungmetrajul său de debut, *Nelu* (septembrie 1988) a fost bine primit de critică. Nelu este un băiat de vreo 13 ani, nu tocmai răsfățat de viață (până la proba contrarie), care are de înfruntat tot felul de vicisitudini existențiale – o familie dezbinată, consecințele suspiciunilor penale care planează asupra părinților săi –, dar care îşi asumă o misiune deloc uşoară, aceea de a afla un răspuns la toate nedumeririle sale. Regizorul debutant a ştiut să profite de şansa unui scenariu de D.R. Popescu (în care motivul „îngerilor trişti" coexistă cu motivul „fructelor de pădure"), dovedind o bună cunoaştere de viață şi o riguroasă stăpânire a arsenalului profesional. L-au ajutat, mult, pe regizor, membrii echipei de realizatori – Horea Murgu, Adrian Păun, Dan Ştefănică, Maria Neagu, Lucia Morariu, aceasta din urmă debutantă, ca autoare de costume – ca şi interpreții, junele Mihai Brătilă (cu *Un cântec în zori* la activ), Tora Vasilescu şi Florin Zamfirescu (pe post de părinți), Melania Ursu (mama Veta, un emoționant „om de suflet"), Radu Duda (pentru care rolul milițianului Nelu – tot Nelu! – a însemnat nu numai „ieşirea în lume" a unui actor ieşean, ci şi – prin ecourile sale – „intrarea" în... familia regală). Mai joacă în film Mihai Cafrița, Mihai Mălaimare, Manuela Ciucur, Virgil Andriescu, Dan Condurache, Tudorel Filimon, Oana Ştefănescu. Pentru că tot am amintit, în acest capitol, despre Festivalul de la Costineşti (înființat în 1978), ar fi de menționat că şi acest ultim film a luat un premiu „Opera prima" acolo. „Stațiunea tineretului" a fost, pe tot parcursul deceniului, un spațiu cinematografic propice debutanților, multe dintre filmele realizatorilor la început de carieră intrând în palmaresul competiției. Numai că şi debuturile, cum am văzut, au fost de calibre diferite: unele n-au dansat decât o vară...

„B**ĂTĂ**LIA" DINTRE CANTITATE **Ş**I CALITATE

Între anii 1981 şi 1989 s-au produs peste 250 de filme de lung metraj: a fost cel mai prolific deceniu din istoria cinematografiei naționale şi, implicit, cel mai... neverosimil. Faptul că în această perioadă *foarte grea* pentru filmul românesc – cu imixtiuni vehemente şi tot mai aberante ale cenzurii în

procesul creator – s-au înregistrat adevărate recorduri *cantitative* şi au apărut performanţe *calitative* atestă – pe de o parte – capacităţile „frontului creator” (şi reclamă, desigur, o „bilă albă” pentru cineaşti), pe de altă parte este de natură să pună pe gânduri. La o analiză a producţiei cinematografice reiese că preocuparea de căpetenie, în primii ani ai deceniului ai nouălea – când s-au înregistrat producţii masive de lungmetraje: 31 în 1981, 30 în 1982, 32 în 1983, apoi câte 26 de filme în 1984 şi 1985 –, a fost consolidarea fluxului productiv, deci realizarea anuală a unui număr cât mai mare de filme. O consecinţă imediată a fost, adesea, scăderea exigenţei artistice, coborârea „ştachetei”: în goana după cantitate a fost sacrificată calitatea. Se poate vorbi, aşadar, chiar despre o „bătălie” (directă, dar mai ales indirectă) între calitate şi cantitate. Există, însă, şi un efect „secundar” al acestei bătălii între cantitate şi calitate: cu cât numărul filmelor creşte, cu atât este mai mare procentul lucrărilor valoroase. Parcurgând situaţia producţiei de lungmetraje în primii ani ai deceniului al nouălea, sunt de reţinut toate aceste interdependenţe – să le zicem „negative” şi „pozitive” – dintre cantitate şi calitate.

Cum am văzut în capitolele anterioare, deceniul a început cu un „vârf de lance” şi cu alte filme care – în ciuda condiţiilor ideologice ale vremii – au izbutit să spună lucrurilor „pe nume”. Nu voi reveni asupra unor asemenea pelicule – *Croaziera* de Mircea Daneliuc sau *Probleme personale* de David Reu, după scenariul lui Grigore Zanc –, după cum nu voi reveni asupra altor filme – ecranizări, debuturi, „filme de adio” etc. – la care am zăbovit în alte capitole. Ce alte filme au apărut pe ecranele anului 1981? Sergiu Nicolaescu, foarte activ în continuare, a ieşit pe piaţă cu *Capcana mercenarilor* (ianuarie 1981), un film – scris în colaborare cu Liviu Gheorghiu – insolit ca gen în filmografia autorului, a cărui acţiune se petrece în toamna anului 1918, în castelul cu „fantome” al unui baron dintr-un sat transilvan, aflat undeva între Oradea şi Cluj; o distribuţie solidă – cu Gheorghe Cozorici, Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Amza Pellea, Jean Constantin, Colea Răutu, Cornel Gârbea, Constantin Raţchi, mulţi alţii, şi Sergiu Nicolaescu, desigur –, „şapte magnifici” care înfruntă 50 de mercenari, personaje-perechi, imagini de Nicolae Girardi şi ilustraţie muzicală de Ileana Popovici. Dan Piţa, tot pe atunci, închidea „westernul românesc” (început de el şi continuat de Mircea Veroiu) cu episodul *Pruncul, petrolul şi ardelenii* (ianuarie 1981), pe un scenariu, de data aceasta, al lui Francisc Munteanu – doar „după o idee” de Titus Popovici; în linii mari, aceiaşi actori, într-un film ironic şi tandru deopotrivă, în care, pe lângă Ilarion Ciobanu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Mircea Diaconu, Ştefan Iordache, Jean Constantin, Tania Filip, apar – şi se văd bine – Dragoş Pâslaru, Carmen Galin, Ion Anestin, Elisabeta Adam, Papil Panduru, Dumitru Palade. Se afla „la datorie”, adică pe ecrane, şi Geo Saizescu, de data aceasta cu o comedie mai specială, un policier tratat în registru comic, *Şantaj* (februarie 1981), al cărui scenariu – scris de Rodica Ojog-Braşoveanu în colaborare cu regizorul – a pornit de la un roman al scriitoarei, „Omul de la capătul firului”; în jocul hazliu de-a hoţii şi vardiştii al regizorului au intrat Ileana Stana Ionescu, Sebastian Papaiani, Silviu Stănculescu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Mircea Şeptilici, Amza Pellea, Ioana Bulcă, Enikö Szilagyi, Tănase Cazimir (un actor de policier „prin definiţie”). Regizoarea Cristiana Nicolae a propus spectatorilor *Stele de iarnă*

(martie 1981), pe un scenariu de Mircea Herivan, intitulat inițial „Observațiile medicului şef asupra marilor campioni”, un film „sportiv” cu ecouri de dramă, povestea unui bobeur (Val Paraschiv) aflat la capătul „vârstei sportive”; mai joacă în film Gheorghe Cozorici, Maria Rotaru, Andrei Török, Constantin Drăgănescu, Andrei Finți, Grigore Gonța şi, într-o ultimă apariție pe ecran, Ion Finteşteanu, iar imaginile – unele spectaculoase – aparțin operatorului Gabriel Tarko. După o pauză destul de lungă, Francisc Munteanu a revenit pe ecrane cu *Detaşamentul „Concordia”* (aprilie 1981), o povestire „datată”, despre un pirotehnician în august 1944; unul dintre ultimele roluri pe ecran ale lui Cornel Coman – ultimul avea să fie pe micile ecrane, în 1982, rolul comisarului din serialul *Lumini şi umbre* –, alături de alți actori importanți, printre care Ovidiu Iuliu Moldovan, Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Fory Etterle, Elena Albu („încă o demonstrație că se înşeală cei care cred că n-avem actrițe cu mare vocație pentru film” – cum scria Valerian Sava la premieră). Rula atunci pe ecrane şi *Dragostea mea călătoare* (aprilie 1981), pe un scenariu de Nicolae Țic, cu imagini de Ion Dobre; jucau Angela Ioan, Constantin Diplan, Radu Panamarenco, Ion Vâlcu, Horațiu Mălăele, Victor Radovici, Melania Ursu, Eusebiu Ştefănescu printre protagonişti: o temă serioasă, urbanizarea, tratată în registru comic, cu accente ironice. Mai puțin inspirat ca de obicei, Manole Marcus propune (tot atunci) *Punga cu libelule,* un scenariu al unui cuplu „rodat”, Fănuş Neagu – Vintilă Ornaru, cu personaje şi întâmplări brăilene în preajma lui august ’44; o intrigă naivă, cu cântărețe spioane (pe post de... Mata Hari, Enikö Szilagyi), cu conspirații aduse din condei, chiar dacă printre protagonişti erau Marcel Iureş, Ion Caramitru, Gheorghe Visu, Victor Rebengiuc, Mihai Pălădescu, Catrinel Paraschivescu, Iancu Lucian, Dan Condurache, Ştefan Sileanu, Olimpia Arghir. În aceeaşi perioadă, „folosindu-se” de actori spectaculoşi ca Sebastian Papaiani, Mimi Enăceanu, Adela Mărculescu, Tamara Buciuceanu-Botez, Ileana Stana Ionescu, Adina Popescu, Nicu Constantin, Coca Andronescu, Julieta Szönyi şi de câțiva copii simpatici, Nicolae Corjos a „pus în pagină” un scenariu hazliu, *Alo, aterizează străbunica!* (iunie 1981), de Rodica Padina, cu o străbunică întreprinzătoare. Sergiu Nicolaescu revenea pe platouri la cinci luni după filmul anterior, cu *Duelul,* pe un scenariu scris în colaborare cu Vintilă Corbul: o revenire „în forță” a comisarului Moldovan, printre noutățile filmului fiind o galerie pitorească de copii ai străzii (cu mutre şi limbaj colorat), o lume interlopă viu pigmentată, cu un pitic-rege al cerşetorilor, cu un olog (iscoadă a milionarilor epocii respective), cu o interpretă insolită, Ana Maria Moculescu, şi cu o scenografă în premieră, Gabriela – viitoare – Nicolaescu.

Pe un scenariu scris împreună cu Petre Luscalov, regizorul Gheorghe Naghi aducea pe ecrane *Fiul munților* (iunie 1981), cu imagini de Vivi Drăgan Vasile şi cu Ştefan Mihăilescu-Brăila, Aurel Giurumia, Carmen Maria Strujac, Cornel Nicoară, Gheorghe Dănilă plus alți copii simpatici în distribuție (Iulian Bălțătescu, Isabela Zaharia), un film – cam – naiv, cu un fals englez, o localnică autentică şi un urs, Mitică, pe cărări de munte, de la Durău la cabana Pâcla. Cu cronici vesele, în ton cu filmul, la premieră (vezi textul Eugeniei Vodă din „Cinema”, nr. 7/1981), *Am o idee!* de Al. G. Croitoru (iulie 1981) a transpus pe ecran un scenariu amuzant al lui Mircea Radu Iacoban, inspirat din lumea fotbalului, realizând, cu comici dezlănțuiți,

un film vesel, deconectant, la care – vorba autoarei citate – „n-o să te duci cu Rubliov în cap, cu Bach în urechi şi cu agurida-n traistă"; în această comedie cu cel mai mare număr de vedete pe cap de personaj joacă – printre alții – Petre Gheorghiu, Val. Plătăreanu, Ovidiu Schumacher, Jean Constantin, Dem Rădulescu, Ştefan Tapalagă, Nicu Constantin, Stela Popescu, Vasilica Tastaman, Melania Cârje. În aceeaşi perioadă rulau pe ecrane: filmul de montaj (consacrat marilor sportivi din ultimele trei decenii) *Campionii* de Constantin Vaeni (iulie 1981); un film cu o poveste subțirică – scrisă de Ilarion Ciobanu – *Tridentul nu răspunde* de Ştefan Traian Roman (iulie 1981), în care apăreau, printre alții, Bogdan Stanoevici, Boris Ciornei, Alexandru Lungu, Victoria Dobre; un film de Mircea Moldovan, *Convoiul* (august 1981), cu câteva nume de reținut pe generic – operatorul Liviu Pojoni, compozitorul Tiberiu Olah, scenaristul Horia Nicolae Murgu, care transcrie experiențe personale, actorii Ernest Maftei, Costel Constantin, Emil Hossu, Rozina Cambos –, o poveste cinematografică cu „termen de valabilitate" expirat. În aceeaşi perioadă, Nicolae Mărgineanu, pe un scenariu la care a colaborat cu Iosif Naghiu, realiza un film cu desăvârşiri plastice, *Ştefan Luchian* (septembrie 1981), o peliculă care marca intrarea regizorului în „prima linie" a autorilor cinematografici. Mai mult – şi altceva – decât un demers biografic tradițional, filmul, parcurgând drumul de viață al pictorului, fără insistențe pe detalii biografice, deschide o perspectivă spre lumea de gând şi simțire a personajului evocat, spre epoca în care a trăit artistul, încercând să vadă ce este dincolo de celebrele flori ale lui Luchian, de anemonele sale emblematice, de garoafe, dumitrițe şi trandafiri. Însoțit de artişti şi profesionişti exemplari – operatorul Călin Ghibu, compozitorul Lucian Mețianu, scenograful Nicolae Drăgan, autoarea costumelor Cătălina Iacob, monteuza Cristina Ionescu –, Nicolae Mărgineanu a reuşit un dens şi relevant film de atmosferă, adevărate „tablouri cinematografice" în care personajele, începând cu Ştefan Luchian, în interpretarea nuanțată a actorului Ion Caramitru (care parcurge o gamă foarte variată de stări, sentimente şi reacții), au, fiecare, „semnul" lor în compoziția de epocă: Maria Ploae, în personajul ei, esențializează iubirile pictorului (şi o face cu reală forță de seducție), mulți alți actori – George Constantin, Victor Rebengiuc, Monica Ghiuță, Ovidiu Schumacher, Nicolae Urs, Mircea Constantinescu, Petre Gheorghiu, Ştefan Velniciuc, Adrian Rățoi, Andrei Csiky – pun peceți personale care întregesc tabloul tipologic. Tot în toamna anului 1981, Virgil Calotescu venea pe ecrane cu un film liric, *Ana şi „hoțul"* (septembrie 1981), un „hoț" în ghilimele jucat de Gabriel Oseciuc şi o Ană cuceritoare jucată de Carmen Galin – într-o distribuție cu multe alte „nume de atracție": Amza Pellea, Dorina Lazăr, Costel Constantin, Stela Popescu, Aurel Giurumia, Radu Gheorghe, Dinu Manolache, Alexandru Arşinel, Constantin Dinulescu, Papil Panduru; să mai spunem că filmul viza – cum se scria la premieră – „recuperarea (morală şi socială) a unui tânăr care a greşit"? Cel de al doilea film al lui Tudor Mărăscu, *Învingătorul* (octombrie 1981) confirmă calitățile regizorului – etalate în *Bună seara, Irina* – dar are ciudățeniile lui: scenariul este scris de un actor, Dumitru Furdui (şi vorbeşte despre învinşi şi învingători, în ring şi în viață), în rolul principal apare un boxer, Marian Culineac (fost campion național). Toate acestea mută centrul de interes al intrigii de la „ca-n film" spre „ca-n viață". Partenera „învingătorului" este

Tora Vasilescu, mai joacă în film Nicolae Praida, Ion Anestin, Constantin Brânzea, Radu Panamarenco, Zoe Anghel-Stanca, Traian Dănceanu, Aurel Cioranu (imaginea: Valentin Ducaru, decorurile: Nicolae Şchiopu, costumele: Hortensia Georgescu, muzica: Dinu Petrescu). Tot atunci, Mircea Mureşan propunea un „film de autor", *Întoarcere la dragostea dintâi* (octombrie 1981), cu Rodica Mureşan şi Costel Constantin în rolurile principale – dar şi cu Radu Beligan, Ion Hidişan, Geta Grapă (o superbă actriță a teatrului braşovean pe care filmul românesc a luat-o prea rar şi prea târziu în seamă), Toma Dimitriu, Horea Popescu, Ioana Bulcă, Jorj Voicu, Constantin Stănescu, Nicu Constantin –, într-un film care încearcă să reabiliteze cadrul pastoral-liric în agitata lume contemporană; despre „metrul patrat de nemurire" al pământului natal vorbeşte şi muzica lui Gheorghe Zamfir, în timp ce operatorul Marian Iordache – plecat, imediat după acest film, în Franța – este, la rându-i, un inspirat creator de atmosferă (ca şi scenograful Marcel Bogos sau autoarea costumelor Nely Grigoriu Merola). Mircea Drăgan, în filmul *O lume fără cer* (octombrie 1981), remonta, după 20 de ani, cadre din *Lupeni 29,* din *Golgota...* Am parcurs, iată, premierele unui an cinematografic (operațiune pe care n-o voi putea repeta, din motive lesne de înțeles, cu ceilalți ani '80): prevalează, în „conflictul" despre care aminteam, evident, *cantitatea,* dar din loc în loc, din timp în timp, răzbate *calitatea.* Acelaşi lucru, observabil pe tot parcursul deceniului, este reflectat şi de filmografiile regizorilor. Urmărind, în continuare, şirul premierelor cinematografice, voi încerca să sistematizez – prin prisma raportului dintre cantitate şi calitate – contribuția specifică a fiecărui regizor, până în anul 1988 (lăsând deschisă perspectiva spre anul 1989)...

Regizorul Manole Marcus, în afara ecranizărilor, a propus publicului filmul *Non stop* (ianuarie 1982), o retrospectivă a celor mai inspirate momente muzicale din filmele româneşti – cu un „liant" susținut de Mitică Popescu, Catrinel Dumitrescu şi Teo Cojocaru – şi, apoi, filmul intitulat... *Ca-n filme* (iunie 1984), o peliculă relaxantă, scrisă de Liviu Timbus, a cărei acțiune se petrece într-un institut de cercetări, unde pică – aşa cum se zice, „ca musca în lapte" – un... scenarist, dornic să surprindă viața unui om de ştiință, scenaristul aducând cu el tot bagajul de truisme, scheme şi poncife din filmele noastre. Regizorul Manole Marcus rămâne consecvent: între marile sale filme au existat întotdeauna clipe de relaxare, de „respiro". La începutul anului 1982 venea cu o noutate şi regizorul Haralambie Boroş: filmul *Destine romantice* (ianuarie 1982), pe un scenariu de Tudor Băran, este, aşa cum şi-a propus regizorul, „dacă nu o pagină contemporană, cel puțin un alineat", sau, cum o spune în alt loc, „lupta unei femei pentru afirmarea profesională, dar şi pentru puțină fericire personală"; cineastul vădeşte merite reale în alcătuirea distribuției – lansarea unei actrițe, Cristina Deleanu, alte personaje feminine cu aplomb, create de Imola Gaspar, Lucia Bog, Tamara Crețulescu, Dana Mladin, „puncte de sprijin" fiind actori precum Ştefan Mihăilescu-Brăila, Constantin Diplan, Horațiu Mălăele, Dem Rădulescu. După acest film, regizorul n-a mai realizat nici un lungmetraj: ținând cont de patimile sale la *Corigența domnului profesor,* Haralambie Boroş merita un alt „punct final", într-o filmografie rămasă neterminată. Regizoarea Malvina Urşianu şi-a continuat filmografia de autor prin *Linişte a din adâncuri* (februarie 1982), o peliculă astfel sintetizată de autoare într-un

interviu din perioada filmărilor: „condiția vieții şi a morții într-un anume climat social şi într-un moment anume al istoriei, într-o situație limită a ei" (momentul de răscruce fiind anul 1944). Cu regretul de a nu-l mai putea distribui pe Cornel Coman, regizoarea s-a înconjurat, încă o dată, cu actori de suflet: George Motoi, Gina Patrichi, Emanoil Petruţ, Daniel Tomescu, Val Paraschiv, Valentin Plătăreanu, Maria Rotaru, Lucia Mureşan, Eusebiu Ştefănescu, Costel Constantin, Corneliu Revent, Eugenia Bosânceanu (în rolul emblematic al mamei). Cu operatorul Alexandru Întorsureanu alături – care a însoțit-o adesea –, regizoarea a cooptat nume noi în echipă: pe autoarea costumelor Georgeta Solomon, monteuza Adina Georgescu-Obrocea şi compozitorul Răzvan Cernat, aflat la a doua partitură de film (după aceea din *Labirintul).* Cel de al şaselea film de autor al regizoarei avea să fie *Pe malul stâng al Dunării albastre* (august 1983). În cronica de la premieră („Cinema", nr. 10/1983), Eva Sîrbu, plecând de la premisa că filmele Malvinei Urşianu sunt „priviri"-, „puncte de vedere" asupra unor evenimente, stări şi sentimente cunoscute, caracteriza astfel cele şase pelicule de până atunci ale autoarei: „Un punct de vedere asupra dragostei marcată de lupta de clasă: *Gioconda fără surâs.* Un punct de vedere asupra unui moment de răscruce în istorie: *Serata.* Un punct de vedere asupra iubirii înțeleasă ca sentiment generos, ca rădăcină a relațiilor dintre oameni, dar şi a relațiilor omului cu sine: *Trecătoarele iubiri.* Un punct de vedere asupra istoriei: *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu.* Un punct de vedere asupra ideii de sacrificiu: *Liniştea din adâncuri.* Un punct de vedere asupra tuturor aceste puncte de vedere: *Pe malul stâng al Dunării albastre*". De data aceasta cu operatorul Vivi Drăgan Vasile alături – ale cărui „lumini" sunt ba crude şi reci, ba calde şi „moi", în funcție de mediul investigat –, regizoarea reuşeşte nişte portrete (psihologice, morale, de epocă) în aqua forte, susținute de actori copleşitori, „partea leului" având-o, de data aceasta, Gina Patrichi, Zaza, o partitură savuroasă într-o interpretare de virtuozitate, despre care, în cronica citată, se spune, plastic, „Zaza Ginei Patrichi este uluitoare şi paradoxală ca amestecul de colonie franțuzească cu mirosul de ceapă şi țuică". Din nou, actori dragi autoarei în roluri care lasă urme: Gheorghe Dinică, George Constantin, Stela Popescu, Valeriu Paraschiv, Mimi Enăceanu, Fory Etterle, Marioara Sterian, Mirela Gorea, Maria Rotaru, Emilia Dobrin Besoiu, Ion Niciu, Ileana Stana Ionescu, Virgil Ogăşanu şi fetița Dana Felicia Simion, care încheie, cu semnul ei de speranță, filmul, după evenimentele dintr-o „citadelă sfărâmată" a anului 1944. Prezența acestei fetițe, Lenora, printre personajele filmului ar putea constitui o explicație pentru revenirea obstinată a autoarei asupra evenimentelor din august '44: sunt experiențe de viață trăite cu ochi de copil care se imprimă pentru totdeauna în memorie şi în conştiință şi care îşi reclamă dreptul şi datoria de a ieşi din timp în timp la lumină, ca nişte mărturii de suflet. Prin filmul *O lumină la etajul zece* (noiembrie 1984), Malvina Urşianu prelungeşte povestea Giocondei fără surâs până în anul 1965, când eroina, acuzată cândva pe nedrept (de „sabotaj economic"), îşi câştigă, după cinci ani de recluziune, dreptul la viață, se trezeşte dintr-un vis urât. În rolul principal, Irina Petrescu, cu părul albit pe la tâmple, dă o replică, peste ani, rolurilor sale din *Valurile Dunării,* din *Duminică la ora 6,* portretizând un personaj dramatic, care îşi re-descoperă seninul, încrederea, devenirea aceasta fiind

învestită cu fiorul unor profunde adevăruri omeneşti. În jurul eroinei, ca elemente de contrast sau de relaţie, personaje – mai mari sau mai mici – desenate de Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Val Paraschiv, Rodica Mureşan, Eusebiu Ştefănescu, Florina Luican, Cornel Revent, Ion Niciu, Marius Pepino, Ana Ciobanu, Maria Rotaru, Viorel Comănici, Andrei Ionescu. Colaboratori inediţi: operatorul Sorin Ilieşiu – a cărui imagine are accente dramatice – şi compozitorul Vasile Şirli. Regizoarea a realizat şi un al optulea „film de autor" în anii '80, *Figuranţii* (noiembrie 1987), care stabileşte, încă din generic, un „racord" cu *Pe malul stâng al Dunării albastre*, preluând de acolo personaje, Zaze şi Zaraze, tot felul de alţi „figuranţi ai istoriei", dar plasând, de data aceasta, în centrul tramei, destinul Lenorei, fetiţa care încheia filmul anterior purtându-şi „zestrea sentimentală", portretul mamei, printre ruine. Lenora anilor '50 îşi caută rostul într-o lume străină. Mariana Buruiană preia ştafeta rolurilor-cheie, ea este Lenora, partenerul ei este Daniel Tomescu, el este Victor, un cuplu „complementar", personaje vii într-o lume spectrală. Filmul preia – după zece ani – personaje din *Pe malul stâng al Dunării albastre,* cu actorii lor cu tot, printre interpreţi fiind şi Sanda Toma, Gilda Marinescu, Ioana Ciomârtan, Simona Bondoc, Teodor Danetti, Wilhelmina Câta. Ca nume noi în echipă: compozitorul Aurelian Octav Popa, autoarea costumelor Maria Maliţa. Anii '80 au însemnat, aşadar, pentru autoare, completarea, ba chiar dublarea unei filmografii de referinţă.

Regizorul Lucian Bratu a adus pe ecrane *Angela merge mai departe* (martie 1982), un scenariu de Eva Sîrbu – de al cărei talent, din păcate, cinematograful de lung metraj a profitat rar –, povestea de viaţă şi de drumuri a unei şoferiţe de taxi, Angela, pentru care realitatea este în continuă mişcare (aşa cum se vede ea, prin parbriz, de la volan): Angela, viaţa, maşina – merg mai departe... Un rol principal, în sfârşit, pentru Dorina Lazăr, un partener insolit (Vasile Miske, ales pentru ineditul chipului), alţi interpreţi insoliţi (reporterul de televiziune Cornelia Rădulescu), într-o distribuţie – în general – insolită, cu Felicia Popică, Dorina Păunescu, Cătălina Murgea, Tudor Heica şi Valentin Uritescu. Alte detalii de pe generic: imaginea – Anghel Deca, muzica – Marius Ţeicu, decoruri – Dodu Bălăşoiu, costume – Florina Tomescu. Regizorul Lucian Bratu va mai realiza doar două lungmetraje: *Acordaţi circumstanţe atenuante?* (decembrie 1984) – un scenariu de Simion Gal şi Radu Gurău, „preţul unei greşeli", cu Gheorghe Dănilă şi Mărioara Sterian drept protagonişti – şi *Orele unsprezece* (cu premiera în 1986) – câteva ore din „viaţa de familie" a unui colectiv de muncă dintr-o mare uzină, un scenariu de Platon Pardău, cu Virgil Andriescu, Valeria Sitaru, Mihai Cafriţa, Emil Bozdogescu, Marcela Andrei, Victor Ştrengaru, Gabriel Iencec, Bianca Ionescu, Grigore Gonţa, Ovidiu Moldovan. Lucian Bratu şi-a încheiat aici cariera regizorală, după ce, în câteva dintre cele mai valoroase filme ale sale *(Un film cu o fată fermecătoare, Drum în penumbră, Oraşul văzut de sus, Mireasa din tren, Angela merge mai departe)* a luat în vizor condiţia femeii în societatea contemporană, şi după ce – cu excepţiile începutului de carieră (*Secretul cifrului, Tudor* şi *Sărutul)* – întreaga sa creaţie a fost consacrată unor subiecte, personaje şi teme extrase din actualitatea imediată. Ca regizor, Dinu Tănase a fost activ în anii '80, întâi prin filmul *Întoarce-te şi mai priveşte o dată* (1982), un scenariu de Dumitru Carabăţ, a cărui acţiune se petrece în România anului 1939.

Principalul personaj al intrigii este interpretat de Valentin Voicilă. Pitorescul Mială Frumosul i-a prilejuit actorului Ştefan Iordache un rol marcant, savuros, al carierei sale. La scurtă vreme după aceea, Dinu Tănase a prezentat pe ecrane un film „de actualitate", printre cele mai reprezentative ale „stagiunii", *La capătul liniei* (martie 1983). Intra atunci în cinematograful de lung metraj şi scenaristul Radu F. Alexandru. Ca situație de viață, acțiunea filmului se aseamănă întrucâtva cu aceea din *Cursa* lui Mircea Daneliuc: între doi bărbați – foarte diferiți între ei, ca experiență, ca atitudine față de viață – apare, ca din altă lume, o femeie, tocmai pentru a-i determina, parcă, să se cunoască mai bine pe sine, să-şi afirme adevărata lor identitate moral-afectivă. Circumstanțele narative ale filmului sunt cu totul altele, cele trei personaje din prim-planul intrigii sunt, aşa cum o spune şi titlul, „la capătul liniei", au trecut prin experiențe-limită, însăşi viața lor atârnă de un fir de ață. Acestea sunt premisele dramei, iar deznodământul nu este nici el stropit cu apă de trandafiri. „Neorealist" în intenție, gândit în alb-negru, *La capătul liniei* este expresia unei idei artistice pe care regizorul, teoretizând-o, a pus-o în practică, de la filmul anterior, cu obstinație: „într-un film de actualitate, dacă vrem ca în dreptunghiul ecranului să se vadă şi să rămână şi altceva decât povestea şi personajele mi se pare esențial a nu ne feri să vedem lumea *exact".* Altfel spus, dincolo de „poveste", dincolo de „ficțiune", cineastul urmăreşte „zgomotele vieții". Filmul *La capătul liniei* devine, astfel, un „seismograf sensibil al realității: peste ani, dacă vrem să vedem cum arătau străzile, oamenii, aşezările de la începutul deceniului al nouălea din veacul XX, la acest film vom „merge", sau la *Sfârşitul nopții* de Mircea Veroiu. Printre atú-urile principale ale filmului sunt interpretările actoriceşti, Dan Condurache (Cicea), Ioana Crăciunescu (Any) şi Mircea Albulescu (Crişan): fiecare în parte şi toți la un loc transmit adevăruri psihologice şi sentimentale esențiale. Cronicile de premieră au consemnat firescul şi autenticitatea protagoniştilor, au subliniat valoarea estetică a imaginii semnate de operatorul Doru Mitran (care a colaborat cu regizorul şi la filmul anterior). Operatorul Nicu Stan, într-un studiu consacrat imaginii, spunea, printre altele, despre Doru Mitran, că „înțelege textul dincolo de spațiul scenariului", „pătrunzând în sufletele zbuciumate ale eroilor", mişcându-se „cu aparatul în mână, în jurul lor, diabolic" şi mai scria că „tristețea Ioanei Crăciunescu doare", că „portretele celor trei eroi sunt cutremurătoare prin nuanțele mişcărilor sufleteşti surprinse de aparat, ca o respirație". După acest film, într-o „dezbatere" din revista „Cinema" (nr. 5/1983), regizorul mărturisea: „Momentul acestui film de actualitate îl consider, în ceea ce mă priveşte, hotărâtor. Nu pot să spun că am ajuns eu însumi la un capăt de linie, dar mi-aş dori să pot să mai fac cel puțin un film ca acesta". Din păcate, n-a mai făcut (n-a mai putut face). Următorul său lungmetraj, *Emisia continuă* (august 1984), pe un scenariu de Aurel Mihale, cu Ştefan Iordache, Dan Condurache, Cristian Maurer, Mitică Popescu, Ilarion Ciobanu în distribuție, are accente conjuncturale, în tentativa de a aduce pe ecran un eveniment dramatic, petrecut în noaptea de 22 spre 23 august 1944, la stația „Radio România" de la Bod, când un comando german a atacat instituția. Titlul filmului vorbeşte de la sine despre eroismul celor aflați la datorie în acea noapte. Regizorul Dinu Tănase îşi va înceta activitatea după filmul de televiziune *Cântec în zori,* lucrat în 1986, lăsând

loc... operatorului Dinu Tănase: revenit la dragostea dintâi, cineastul se va întoarce pe ecrane, ca operator, după ’89, întâi în filmul româno-german *Rosenemil – o tragică iubire* de Radu Gabrea, apoi în filmul german *În semnul iubirii* de Kathe Kratz, şi peste ani, în *Călătoria lui Grüber* de Radu Gabrea, redevenind regizor, între timp, în *Damen Tango* (2003) şi în *Portrete în pădure* (2017). Alt operator – ca formaţie –, George Cornea, a continuat să se afirme ca regizor, ieşind pe ecrane chiar cu două premiere într-un singur an: *Calculatorul mărturiseşte* (mai 1982) şi *Rămân cu tine* (noiembrie 1982). Primul – un policier scris cu antren, se pare, de Radu Aneste Petrescu şi Mihai Dimitriu – n-a lăsat prea multe urme, deşi un titlu „de lucru” vorbea despre „urma ştergătorului de urme”; regizorul, însoţit de operatorul Vivi Drăgan Vasile, are meritul alcătuirii unei distribuţii „forte” – nu e pentru prima, nici pentru ultima oară –, în roluri cu mai mult sau mai puţin suspans apar George Constantin, Dan Condurache, Dan Damian, George Motoi, Ioana Pavelescu, Dana Dogaru, Corina Constantinescu, Elisabeta Adam, Tania Filip. Prin filmul *Rămân cu tine,* regizorul revine în lumea satului (cu acelaşi scenarist, Dumitru Buznea, cu care a colaborat la filmul *Din nou împreună*): cele două incursiuni rurale sunt, practic, interşanjabile (tinerii protagonişti au aceeaşi dilemă: să rămână sau să plece de la ţară), operatorul Sorin Ilieşiu, compozitoarea Cornelia Tăutu încearcă, din când în când, o „notă personală”, dar tot actorii salvează povestea lui Machidon şi a iubitei sale: în primul rând Florin Zamfirescu şi Dana Dogaru, dar şi Amza Pellea, Dinu Manolache, Valeria Sitaru, Dan Damian, Sebastian Papaiani, Octavian Cotescu, Daniel Tomescu, Constantin Diplan, Andrei Bursaci, Aurel Cioranu, Victor Ştrengaru. Regizorul George Cornea a fost printre cei mai activi realizatori ai anilor ’80, pe lângă ecranizarea *Căruţa cu mere* (despre care am vorbit altundeva), el a mai semnat trei filme, printre care *Racolarea* (decembrie 1985), povestea unui geolog român atras în capcana unui trust multinaţional de spionaj economic – cu Florin Piersic şi Tora Vasilescu în prim-plan – şi *Vulcanul stins* (decembrie 1987), o altă poveste cu geologi, de o credibilitate net superioară. Pentru regizorul George Cornea, cu o filmografie oscilantă, grevată de concesii melodramatice sau pitoreşti, de poncife, *Vulcanul stins* reprezintă un stadiu artistic superior. Un merit important revine scenaristului Dumitru Carabăţ, unul dintre cei mai *cineaşti* scriitori ai filmului românesc, care istoriseşte de data aceasta povestea unui munte de cupru, în a cărui rocă descoperă „dramul de aur” al unor sentimente şi adevăruri profund omeneşti. Geologul care descoperă miezul de cupru al vulcanului stins nu ajunge, din pricina unui accident stupid, să-şi vadă împlinită opera, devine expresia metaforei din titlu: dar apropiaţii săi vor finaliza cercetările, preluând „ştafeta nevăzută” a credinţei într-un ideal. Pe lângă protagonişti conflictului – Mircea Andreescu (inginerul dispărut), Adrian Pintea (tânărul inginer care finalizează cercetările), Alexandru Repan (un personaj care iese din „scheme”) –, personaje veridice creează Dana Dogaru, Mihai Cafriţa, Ruxandra Bucescu, Petrică Gheorghiu şi o debutantă, Oana Sârbu. Filmul dobândeşte „greutate” prin muzica lui Tiberiu Olah (ale cărui acorduri simfonice susţin cu elocvenţă şi subtilitate tensiunile intrigii), prin imaginile cu pronunţate finalităţi dramatice ale operatorului Gabriel Kosuth, prin contribuţia celorlalţi membri ai echipei (scenograful Lucian Nicolau, autoarea costumelor Gabriela Ricşan, monteurul Mircea Ciocâltei).

Cum vom vedea, George Cornea va reveni o vreme pe ecrane, dar *Vulcanul stins* rămâne vârful creației sale regizorale.

Foarte activ a continuat să fie şi Sergiu Nicolaescu, prelungindu-şi „titlul" de „cel mai prolific regizor al deceniului" obținut în anii '70. Pe lângă *Capcana mercenarilor* şi *Duelul,* pe lângă ecranizarea *Ciuleandra,* regizorul a semnat, în deceniul al IX-lea, un alt şir lung de premiere: *Întâlnirea* (august 1982), *Viraj periculos* (aprilie 1983), *Ringul* (februarie 1984), *Ziua „Z"* (mai 1985), *Noi, cei din linia întâi* (mai 1986), apoi *François Villon, poetul vagabond* şi *Mircea... Întâlnirea,* pe un scenariu de Bujor Nedelcovici, cu Sergiu Nicolaescu, Ioana Pavelescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Colea Răutu, Vladimir Găitan, Victoria Dobre, Cornel Gârbea printre protagonişti, este un suspans polițisto-liric a cărui acțiune se petrece în anul 1944, într-un decor insolit, Delta înghețată. Tot policier, *Viraj periculos* porneşte de la un accident de circulație şi se termină cu o crimă, care – pe un scenariu de Liviu Gheorghiu şi Gheorghe Ene – pune în mişcare o echipă de milițieni (Anca Szönyi, Iurie Darie, Ovidiu Iuliu Moldovan, Sergiu Nicolaescu), alți interpreți, printre care Ion Besoiu, pe post de medic chirurg. Pe un scenariu de Ioan Grigorescu, *Ringul* este povestea unei „revanşe", peste ani, cel de al doilea timp al acțiunii (trecutul) fiind plasat în anii războiului, într-un lagăr nazist; „în jurul ringului", Marin Moraru (atât de rar pe ecran!), Letiția Gabrielli, Maria Bănică, Eusebiu Ştefănescu, Cornel Gârbea, Iurie Darie, iar în ring, Sergiu Nicolaescu şi Vasile Boghiță, care preiau personajele din trecut jucate de Constantin Brânzea şi – respectiv – Marian Culineac. Asupra filmului *Ziua „Z"* însuşi regizorul a revenit, peste ani, punând în loc *Începutul adevărului* (în anii '90). Numai pentru mine, filmul acesta datat are o semnificație specială: în noaptea în care scriam cronica acestui film, pentru revista „Contemporanul", fiul meu, Valeriu Căliman, m-a anunțat că vrea să vină pe lume. Cel mai rezonant film din anii '80 rămâne *Noi, cei din linia întâi.* Un câştig de esență al acestei pelicule cu amplă desfăşurare epică (şi emoțională) este revenirea regizorului la scenaristul Titus Popovici. De altfel, criticul Mircea Alexandrescu, în cronica de la premieră („Cinema", nr. 6/1986), stabileşte relații de continuitate („mai bine zis, complementaritate") între *Noi, cei din linia întâi* şi cel mai valoros film al regizorului, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte,* pelicule inspirate de evenimente desfăşurate în zilele eliberării Ardealului: „Ambele filme sunt, la prima vedere, filme de război sau despre război ca să se releveze mai apoi ca filme de meditație asupra felului de a gândi şi de a înfăptui al unui întreg popor. Nu suntem războinici – spun în subtext sau în context autorii – dar ştim să-i facem față. Ceea ce răzbate în orice împrejurare este dovada omeniei, un sentiment de infinit respect pentru viață şi ființă, un spirit de sacrificiu care aliază tragismul cu discreția existențială. Pe fundalul unui război impus de alții, Titus Popovici şi Sergiu Nicolaescu vorbesc, în ambele filme de război, despre natura noastră paşnică, omenească şi umană (...). Ceea ce particularizează filmul *Noi, cei din linia întâi* este tocmai faptul că asupra lor, a celor din linia întâi s-au oprit autorii. În destinul lor ei au înscris destinul tuturor, dar au ştiut – admirabil – să individualizeze, să portretizeze omul obişnuit în care există trăsături neobişnuite. Şi nu puține! Filmul aduce impresionante revelații despre fibra sufletească a celor pe care războaiele dintotdeauna, ca şi consemnarea lor aproape dintotdeauna, mai mult sau mai puțin sensibilă, îi insera sub

oficialul tribut de cinstire adusă «soldatului necunoscut» prin sacrificiul de sine transferat în zona unui simbol şi a unor semnificaţii general umane. Titus Popovici şi Sergiu Nicolaescu au ţinut să vorbească, să identifice şi să arate *soldatul cunoscut,* să-i reveleze exemplara lui dimensiune umană, să-i decripteze destinul, să-i divulge felul de a fi, să-i citească suferinţa, bucuria, speranţa, la scară umană, la scara imediatului şi mai ales a adevărului". Mulţi dintre interpreţii de prim sau de secund plan ai filmului creează portrete memorabile: George Alexandru, Anda Onesa, Valentin Uritescu, Ion Besoiu, Ştefan Iordache, Sergiu Nicolaescu, Mircea Albulescu, Silviu Stănculescu, Colea Răutu, Emil Hossu, Vladimir Găitan, Marian Culineac, Ion Siminie, Traian Costea, Vasile Muraru, Stelian Stancu. Printre colaboratorii regizorului: operatorul Nicolae Girardi (alţi operatori care au lucrat cu Sergiu Nicolaescu în perioada respectivă sunt Alexandru Groza, Marian Stanciu, Sorin Chivulescu), scenograful Radu Corciova, autoarea costumelor Gabriela Nicolaescu, inginerul de sunet Anuşavan Salamanian. Cantitate, aşadar, şi câte o ieşire din rutină...

În filmografia regizorului Mircea Veroiu, pe lângă ecranizările *Semnul şarpelui* şi *Adela,* în anii '80 s-au adăugat lungmetrajele *Aşteptând un tren* (august 1982), *Sfârşitul nopţii* (mai 1983), *Să mori rănit din dragoste de viaţă* (aprilie 1984), *Umbrele soarelui* (ultimul film înainte de autoexilul regizorului, în 1986), filme foarte diferite, din punct de vedere stilistic sau tematic. În *Aşteptând un tren* (scenariul: Ilie Tănăsache), personajele sunt în „stare de război", acţiunea se petrece într-o zi şi o noapte de septembrie 1944, într-o gară izolată, în aşteptarea unui tren militar german, pe care o grupă de ostaşi români vrea să-l oprească (şi un detaşament al armatei hitleriste vrea să-l ajute să treacă); pe această „canava", Mircea Veroiu brodează un film de stilist, cu largul concurs al operatorului Doru Mitran, personajele – fiecare cu ieşirea sa „la rampă" – fiind interpretate de Maria Ploae, Mircea Diaconu, Radu Vaida, Costel Constantin, Petre Gheorghiu, Răzvan Vasilescu, Petre Tanasievici, Cristian Rotaru, Olga Delia Mataeescu, Andrei Finţi. Prin *Sfârşitul nopţii,* regizorul pătrunde, pentru o dată, decis, pe teritoriile actualităţii. A avut la dispoziţie unul dintre cele mai *cinematografice* scenarii de care a beneficiat, de-a lungul anilor, filmul românesc, scris de Marian Iordache, axat pe confruntarea dintre două personaje tinere: un magistrat ambiţios şi persuasiv care primeşte spre instruire cazul unui alt tânăr, de la ţară, venit la oraş, calificat vatman, şi căzut – fără voie – într-o culpă. Excelenţi protagonişti conflictului: Mircea Diaconu şi Gheorghe Visu, doi portretişti „de clasă". S-a scris despre film, la premieră, că povestea e ca-n viaţă, că imaginea este nervoasă şi plină de spontaneitate, că pelicula are pagini antologice de „ciné-verité", dă senzaţia unui tensionat reportaj de televiziune, că regizorul vădeşte „un laconism plin de sugestivitate", că strada este văzută aşa cum este ea, „nepusă în scenă", că eroii povestirii sunt oameni obişnuiţi, aproape nişte anti-eroi, cu calităţi şi defecte, cu îndoieli, inteligenţi, plini de umor şi chiar ironici, cu elanuri şi slăbiciuni umane. Pe lângă protagonişti, filmul impune o serie întreagă de chipuri desprinse din realitate (fetele de la cămin, personajele barului de noapte, un „birocrat" etc.), printre interpreţi fiind Magda Catone, Mariana Buruiană, Simona Măicănescu, Ion Vâlcu, Cornel Patrichi, Petre Tanasievici, Constantin Brânzea, Răzvan Vasilescu, Radu Vaida. Cum se scria într-o

cronică de premieră, *Sfârşitul nopţii,* într-o mare cinematografie, ar face parte din acel „pluton” care asigură producţia „de nădejde” – expresia unui profesionalism deplin, a sensibilităţii şi a stăpânirii mijloacelor de expresie –, acea producţie care oferă „back-ground”-ul întregului edificiu; pentru noi, filmul intră în acea „zonă rară” în care nu pătrund prea mulţi cineaşti, filmul anunţând, prin însuşi titlul său, *Sfârşitul nopţii,* aşa cum alt film, cu puţin înainte, ne avertiza că e aproape *capătul liniei.* Foarte personal a fost şi următorul film al regizorului Mircea Veroiu, *Să mori rănit din dragoste de viaţă.* Acţiunea este plasată în timpul crizei economice de la începutul deceniului al patrulea şi al tentativelor de fascizare a ţării (context social-politic căruia filmul îi conferă „consistenţă de epocă” nu numai prin reconstituirea cât mai veridică a ambianţelor – scenografia: Nicolae Şchiopu, costume: Hortensia Georgescu –, ci şi prin trimiteri directe la realităţile timpului, cum ar fi fragmentul de „actualităţi” cu funeraliile lui I.G. Duca). Filmul urmăreşte povestea de viaţă (şi de moarte, „din dragoste de viaţă”) a doi tineri angrenaţi în mişcarea antifascistă, care primesc misiunea de a arunca în aer o uzină de armament germană. Naraţiunea cinematografică – scrisă de Anghel Mora, alias Mihai Diaconescu – are nerv, momente de suspans, învăluitoare tente poetice, secvenţe antologice, un deznodământ „retezat”, ca o cădere de ghilotină. Iar cele două personaje principale, complementare, se bucură de excelente interpretări: Claudiu Bleonţ, cu expresivitatea sa de excepţie, are masca lui Harold Lloyd, un chip curat şi senin într-o lume frământată; alături de el este Gheorghe Visu, cu disponibilităţi portretistice practic nelimitate, de data asta în rolul unui tânăr întreprinzător şi dinamic, care parcurge drumul unei înţelegeri superioare a vieţii; goana lor pe biciclete, ca un strigăt de bucurie, după reuşita misiunii de la Telega, ne poartă gândul spre exuberanţele unor Butch Cassidy şi Sundance Kid, rămâne printre „marile momente” ale cinematografiei naţionale. Pentru regizor, noul film confirmă explicit preocupările stilistice dominante în noua sa etapă creatoare, inaugurată de *Sfârşitul nopţii.* Respiraţia realităţii este percepută ca o foarte sensibilă diafragmă a observaţiei de viaţă: balul simbriaşilor publici, lumea unui cinematograf de altădată (un „Odeon” în care rulează *Dezonorata* lui Sternberg, cu Marlene Dietrich), culisele circului „Gaetano”, călătoria în vagonul de tren cu manechine, toate aceste secvenţe de atmosferă au o deosebită vigoare compoziţională. Participă la reuşite compozitorul Adrian Enescu, operatorul Doru Mitran (ambii în „formă maximă”), mulţi alţi actori – printre care Tora Vasilescu (o actriţă de circ versată şi voluntară), Marcel Iureş (un poliţist odios şi tenace), Mariana Buruiană (un chip de mare puritate), Dragoş Pâslaru şi Petrică Nicolae („cămăşi brune”), Andrei Codarcea, Valentin Voicilă, Cornel Revent, Virgil Andriescu, Petre Tanasievici. Cum spuneam, *Umbrele soarelui* a încheiat creaţia pre-revoluţionară a regizorului, cu încă un film premonitoriu: nu era deloc simplu să găseşti „pete în soare” pe vremea aceea, dovadă că regizorul – înainte, chiar, de premiera filmului – a pornit-o spre Paris...

Au fost, în anul 1982, multe alte premiere româneşti (anul fiind, cum am văzut, printre cele mai prolifice). Alexandru Boiangiu, încheindu-şi excursia pe teritoriile ficţiunii (oprindu-se la cel de al treilea lungmetraj), a realizat filmul *Destinaţia Mahmudia* (martie 1982), pe scenariul unui pilot, Doru

Davidovici, cu antecedente literare: povestea unui aviator, mutat, după zece ani de supersonice, pe „utilitare” (un avion „alintat” în fel şi chip: droaşcă, rablă, sacoşă, hârb, barabaftă, şandrama), în fundătura numită Mahmudia; în rolul principal, Eusebiu Ştefănescu – despre care, în cronica de premieră din revista „Cinema”, se spune că este un „înger căzut”, cu „figură de vultur, blonziu cu ochi albaştri”, un „lup de aer” căruia actorul „i-a imprimat un ton ingenios, protejând replicile cu un strat de candoare dezarmantă, combinată cu ironie dură” (Eugenia Vodă), alături de protagonist fiind Enikö Szilagyi, alți actori dăruiți cu simțul autenticității: Cornel Revent, Nicolae Praida, Paul Lavric, Bogdan Stanoevici, Lucian Iancu, Gheorghe Şimonca, Cornel Ciupercescu, Eugenia Bosânceanu. Regizorul Gheorghe Turcu a revenit pe platouri cu *Cine iubeşte şi lasă* (septembrie 1982), de asemenea ultimul său film, un film sentimental, scris de Sanda Faur, cu Adela Mărculescu, Tora Vasilescu, Coca Andronescu, Costel Constantin, Rodica Negrea, Ştefan Radof, Silvia Năstase, Maria Seleş, Ioan Luchian-Mihalea; cu Aurel Kostrakiewicz (operator), Tomina (costume), Anca Pavlu (scenografie) şi Tiberiu Olah (muzică) în echipă, regizorul – mai puțin inspirat ca-n *Mica întâmplare* –, şi-a propus să reabiliteze relațiile dintre presă şi cititori, aducând, în prim-planul acțiunii, un „curier” (al inimilor sfărâmate). Adrian Petringenaru, în aceeaşi perioadă, a adus pe ecrane *Femeia din Ursa Mare* (septembrie 1982), un film-baladă (scris de Paul Eugen Banciu), care îți creează – cum scria Alice Mănoiu, la premieră – „o anume stare, o disponibilitate cu care-l primeşti mai bine decât îl poți judeca” („Cinema”, nr. 10/1982), un film cu valori artistice sigure (imaginea lui Doru Segal, partitura muzicală compusă de Cornelia Tăutu, montajul Iuliei Vincenz, scenografia Margăi Moldovan) a cărui acțiune se petrece în lumea moroşenilor, scoțând în prim-plan personajul titular (Florina Cercel) înconjurat de multe chipuri autentice, schițate de Dorel Vişan, Emanoil Petruț, Petru Felezeu, Ioana Crăciunescu, Matei Alexandru, Marieta Rareş, Simion Hetea, Alexandru Virgil Platon şi alții. Regizorul, în etapa imediat următoare a creației, se va dedica micilor spectatori, aducând pe ecran un roman de largă circulație („Cireşarii” de Constantin Chiriță), în trei filme „cu priză” la adolescenți (la adolescenții „de ieri”): *Cireşarii* (decembrie 1984), *Aripi de zăpadă* (septembrie 1985) şi *Cetatea ascunsă* (noiembrie 1987). După zece ani (şi ceva) de la serialul TV al lui Andrei Blaier inspirat de acelaşi roman, era firesc ca această carte „flendurită” – cum frumos spunea fostul cireşar Nichita Stănescu –, cu paginile subțiate la „colțul cu întorsul”, să ajungă pe marile ecrane. Adrian Petringenaru a inițiat trei filme de lung metraj (de la al doilea devenind chiar coscenarist), încercând să reînvie farmecul unei cărți pe cale de dispariție – şi azi uitată – care, odată, de mult, a trecut din mână în mână, în tiraje de sute de mii de exemplare. Printre interpreți, copiii Alina Dumitrescu, Răzvan Baciu, Robert Enescu, Horațiu Medveşan, Gabriel Sârbu, Alina Croitoru, Alexandru Rotar, în cel de al doilea episod (când cireşarii au mai îmbătrânit cu două primăveri şi o iarnă) văzându-se şi alți copii, Alexandra Duca (între timp lansată de Cristiana Nicolae în *De dragul tău, Anca),* Andrei Guran şi Mihai Mitoşeru. În al doilea film, operator a fost Vlad Păunescu, iar compozitor Nicu Alifantis. Cel de al treilea film al seriei, *Cetatea ascunsă,* selectează aventuri din cartea lui Constantin Chiriță, pune accent pe acțiune, dă suspans-ului ce e al suspans-ului, copiii fiind, parcă, mai în largul lor, şi

Tic (Răzvan Baciu), şi Maria (Alina Dumitrescu), toţi ceialţi, dar şi Oana – în interpretarea caldă a Runei Petringenaru, fiica regizorului: copiii au crescut frumos, Adrian Petringenaru i-a urmat credincios, în rolurile maturilor fiind aceeaşi profesoară (Angela Ioan) şi, pe lângă interpreţii din filmele anterioare – Ion Marinescu, Petre Gheorghiu-Dolj, Ernest Maftei, Nicolae Dinică – apar Ilarion Ciobanu (pe post de arheolog), Victoria Şerban (o cabanieră), Ovidiu Moldovan şi Ştefan Velniciuc (brunul şi blondul). Toate bune şi frumoase, numai că – aşa cum se scria la premiera acestor filme – romanul, ba chiar şi serialul TV al lui Andrei Blaier, aveau parcă... ceva în plus. Aurel Miheles, tot pe atunci, a semnat, şi el, câteva filme (dar cantitatea n-a suplinit calitatea): întâi *Prea tineri pentru riduri* (octombrie 1982), un film „pe muchie de cuţit", pe o temă delicată, aceea a copiilor din familii dezbinate, povestea unor băieţi care fug dintr-o „casă de copii", într-o ultimă încercare de a-şi găsi părinţii; într-un scenariu cu valenţe civice – datorat publicistului Mihai Stoian –, evoluează câţiva copii – printre ei Adrian Valeu, Lucian Prodan –, „ţaţa Ioana" (Tamara Buciuceanu), un procuror (Stelian Stancu) şi... câteva bune intenţii regizorale în tratarea unei teme dureroase. Regizorul va persevera: *Povestea călătoriilor* (decembrie 1983) este un basm, cu o fată năzdrăvană (Tatiana Aksiuta), cu o doamnă-Ciumă călare pe un şobolan (Carmen Galin) şi cu un judecător numai miere şi numai fiere (Octavian Cotescu), de fapt o coproducţie româno-sovieto-cehoslovacă, regizată de rusul Alexander Mitta, partea română fiind asigurată de Petre Sălcudeanu (adaptarea) şi Aurel Miheles (regia). După filmul *Enigmele se explică în zori,* o tentativă de policier lucrată în 1987, Aurel Miheles şi-a încetat – cel puţin temporar – demersurile în zona ficţiunii de lung metraj.

Dialogul „la distanţă" dintre Mircea Veroiu şi Dan Piţa a continuat şi înspre finalul anului 1982. Filmul *Concurs* (noiembrie 1982) ne lăsa să întrevedem la Dan Piţa acuzate predispoziţii metaforice, care aveau să se manifeste, cu pregnanţă, şi în filme viitoare. „Concursul" din acest film este un soi de „croazieră", o „excursie" învestită cu sensuri simbolice, doar aparent o competiţie sportivă (un concurs de „orientare turistică" într-o pădure), cărările pădurii sunt cărările vieţii. Actorii – cu trei excepţii: Gheorghe Dinică, Marin Moraru, Ştefan Iordache – sunt la început de carieră sau la prima lor întâlnire cu un rol important: Valentin Uritescu, Cătălina Murgea, Adriana Şchiopu, Vladimir Juravle, Claudiu Bleonţ. Operatorul Vlad Păunescu se descurcă foarte bine prin ceţurile – deloc întâmplătoare – care aburesc ecranul. A urmat, în filmografia lui Dan Piţa – după nefericita întâmplare cu *Faleze de nisip* –, un lungmetraj atipic, de fapt un film istorico-biografic, dedicat unei figuri legendare, haiducul Pantelimon: *Dreptate în lanţuri* (septembrie 1984), pe un scenariu scris de regizor în colaborare cu Mihai Stoian. Filmul n-are nimic în comun cu „stilul" biografiilor romanţate care au făcut epocă în diferite faze ale cinematografului (mondial). Dan Piţa, cu un interpret de anvergură, Ovidiu Iuliu Moldovan – aflat la ora unui rol esenţial al carierei sale –, întreprinde, de fapt, radiografia unui mit, a unui personaj devenit (prin gând şi fapte) un „semn" al timpului în care a trăit. Mai joacă în film Victor Rebengiuc, Claudiu Bleonţ, Petre Nicolae, Sebastian Comănici, Alfred Demetriu, Vasile Niţulescu, Ion Plăeşanu, Patricia Grigoriu, Ana-Maria Călinescu şi Maia Morgenstern (la al doilea rol pe ecran). Din nou o „operă de artă", imaginea

operatorului Vlad Păunescu. A urmat unul dintre cele mai reprezentative filme ale regizorului, *Pas în doi* (iunie 1985). Referindu-se la *Dreptate în lanțuri,* pe care-l considera „cel mai *artist* film românesc", Romulus Rusan nota, într-un comentariu din vremea aceea, că Dan Pița „are un fel halucinant de a decola din scenariu (...) şi de a se înălța, cu o impetuozitate vecină cu riscul, în tăriile filmului de artă". Afirmația, valabilă în cazul transcrierii cinematografice a haiducului Pantelimon, este, parcă, şi mai potrivită realității artistice a unui film precum *Pas în doi,* împreună cu concluzia de rigoare, conform căreia putem afirma, nuanțând, că *Pas în doi* este unul dintre cele mai *artiste* filme româneşti. Regizorul a plecat de la un incitant text de George Buşecan (premiat la un concurs de scenarii din epocă), o poveste despre nişte „nefamilişti" şi problemele lor diurne, translând realismul crud al narațiunii spre un realism „poetico-magic", mai aproape de metaforă. S-a spus despre eroul din *Pas în doi* (prin analogie cu *Filip cel bun*) că este un „Filip cel rău". Da şi nu. Mihai este, mai curând (vorba poetului), „la mijloc de bun şi rău"; curat sufleteşte, protagonistul conflictului, cu mari disponibilități sentimentale, ajunge într-o situație limită: fără să vrea, „sau vrând, nu ştiu" (vorba altui poet), se ataşează de două femei – de unde şi... pasul în doi –, rănind iremediabil dragostea, prietenia, aşteptările şi încrederea celor apropiați, provocând în juru-i suferință. Viața îi va oferi o lecție existențială dură, necruțătoare. Impecabil interpretat, filmul încorporează câteva „recitaluri actoriceşti" de mare virtuozitate, perfect relaționate: Claudiu Bleonț, în rolul lui Mihai, este sclipitor, interiorizările sale – în „momentul adevărului" din final – ating praguri paroxistice. În replică, Petre Nicolae are, la rându-i, momente antologice, personajul său îşi descoperă, treptat, fondul sufletesc generos, resursele afective. Cele două protagoniste feminine bucură privirea prin interpretări nuanțate, atât Ecaterina Nazare (cu accente dramatice) cât şi Anda Onesa (o prezență diafană, ca o floare hipersensibilă). Mai joacă în film Mircea Andreescu, Valentin Popescu, Aurora Leonte, Adrian Titieni, Tudorel Filimon, Cornel Revent, Virgil Andriescu, Camelia Maxim, Lucreția Maier, Cristian Maurer. Componentele filmului, toate, contribuie la acest film „artist": imaginea – prin care operatorul Marian Stanciu se auto-depăşeşte spectaculos –, muzica lui Adrian Enescu – care topeşte acordurile grave ale lui Haydn şi ritmurile moderne într-o partitură esențializată şi originală –, scenografia lui Călin Papură, costumele Mariei Malița. Din „dialogul la distanță" Mircea Veroiu – Dan Pița (care va continua în anii şi în deceniul următor), calitatea cinematografică n-a avut decât de câştigat.

Şi alți cineaşti au izbutit, în aceşti ani, vârfuri filmografice. Alexandru Tatos a prezentat pe ecrane unul dintre cele mai personale filme ale sale, *Secvențe* (noiembrie 1982). Considerat „film de scheciuri", pentru că este compus din trei „secvențe" aparent distincte, filmul este, în întregul lui, povestea unei echipe de filmare, surprinsă în trei ipostaze diferite ale lucrului la un film (şi nu este o echipă de filmare oarecare, din moment ce regizorul din film este chiar regizorul filmului, Alexandru Tatos, iar operatorul din film este chiar operatorul filmului, Florin Mihăilescu!), Asemănarea filmului *Secvențe* cu *Noaptea americană* de François Truffaut este frapantă, se impune, numai că „poetica" lui Alexandru Tatos este net diferită: în relația film-viață pe care ambii o iau în „obiectiv", regizorul român

pune accentul pe cel de al doilea termen. Sunt trei „schițe” în filmul lui Alexandru Tatos. Prima („Telefonul”) s-ar putea numi şi „portret de cineast în criză de creație”: este noaptea Anului Nou, regizorul se întoarce acasă după o zi obositoare de filmare, nu-l aşteaptă nimeni, senzația de singurătate este amplificată de râsetele din vecini, melodia sacadată a „periniței”, zgomotele de tacâmuri şi clinchetele de pahare. În centrul celei de a doua schițe („Prospecția”) se află confesiunea unui ospătar – undeva în provincie, în timpul unei prospecții –, jucat, cu sclipiri, de Mircea Diaconu: momentul conferă alte şi alte nuanțe, unele frapante, relației film-viață. „Patru palme” (de fapt un metraj mediu) încheie tripticul: autorul glosează pe tema figuranților, în film şi în viață. Pe un platou de filmare, doi figuranți – interpretați de Geo Barton şi Ion Vâlcu – îşi dau seama că se cunosc de mult, din perioada pe care filmul la care participă încearcă s-o reconstituie. Fuseseră „călău” şi „victimă”. Dar adevărata lor față iese treptat la lumină: pe scena istoriei – spune filmul – ei nu au fost decât nişte figuranți. În cartea sa „Autoportretele filmului”, Dana Duma face următoarele precizări: „Cercetând atent amănuntele filmării, ochiul regizorului-personaj este mereu atras de lumea din afară, de spectacolul vieții care devine parcă mai interesant decât cel cinematografic pe care îl pune la cale (...). El îşi exprimă prin această imagine modul său personal de a înțelege realismul cinematografic. Aceasta nu presupune copierea fidelă a vieții, ci descifrarea profundă a sensurilor ei şi descoperirea amănuntului revelator”. În *Fructe de pădure* (noiembrie 1983), filmul prin care Al. Tatos se întoarce pentru o dată la scenaristul D.R. Popescu, regizorul rămâne consecvent sieşi, vorbind, în stilul său – de un realism, uneori, abrupt –, despre viață, aşa cum şi-o doreşte omul, despre nevoia de dragoste, despre aspirația spre înalt (pe care o relevă primele metafore ale filmului: un vagonet gol urcă printr-un nesfârşit, parcă, tunel de verdeață, de copaci drepți şi înalți, pe versantul unui munte). Interpreți neprofesionişti şi actori versați se întâlnesc în distribuția de firesc a filmului: Manuela Boboc, Ion Fiscuteanu, Mariana Mihuț, Ion Besoiu, Gabriela Rătescu, Cornel Mihalache, Nicolae Diaconu, Marin Benea, Dinu Ianculescu, Doina Tamaş, Tudorel Filimon, Ştefan Stoian. Iar colaborarea – pentru a cincea oară – dintre regizor şi operatorul Florin Mihăilescu „se apropie de perfecțiune”, cum notează Cristina Corciovescu într-o cronică a imaginii din revista „Cinema” (nr. 12/1983), unde, după ce stabileşte analogii cu filme felliniene, cu *Siberiada* lui Andrei Mihalkov Koncealovski, conchide: „Dar mai interesante ar fi trimiterile la însăşi filmografia cuplului Tatos-Mihăilescu. Muşcata din cerdac, pată însângerată pe fundalul cenuşiu al unei zile ploioase, aminteşte de o altă muşcată, într-un alt cerdac, în zorii unei zile de vară din *Duios Anastasia trecea.* Chipul Manuelei Boboc, prin armonia trăsăturilor, puritatea zâmbetului şi tristețea privirii, aminteşte de cel al Andei Onesa în rolul Anastasiei (este tipul de frumusețe care sugerează cel mai bine realizatorilor acel amestec de inocență şi obstinare caracteristic ambelor eroine (...). Hora din vârful munților îşi află perechea într-o altă horă pe malul Dunării, iar lumea cârciumii, a vânzătorilor de alimentara şi a pozarilor se înrudeşte îndeaproape cu cea din *Secvențe”.*

Printre filmele lui Gopo din acest deceniu s-a numărat şi lungmetrajul de montaj *Quo vadis homo sapiens?* (decembrie 1982), despre care vom vorbi în

altă parte. Regizorul va continua să se joace, frumos, în *Galax* (aprilie 1984), avându-i alături, iarăşi, pe fratele său Alecu Popescu – ca operator – şi pe inginerul de sunet Dan Ionescu, o distribuție simpatică (George Constantin, Maria Cabanov, Radu Buznea, Angela Ioan, Claudiu Stănescu, Adela Mărculescu, Alexandru Darie) şi... primul robot-actor din istoria filmului românesc, angrenați cu toții într-un basm cu o preafrumoasă fată (nu de împărat ci de... regizor de film de animație), salvată în extremis – din mâinile unui „zmeu" răstit – de către bravul robot numit Galax. Încă un joc, apoi, de-a Bucureştiul, *O zi în Bucureşti* (mai 1987), un joc „pe note" (cu muzici de Nicu Alifantis, Dumitru Capoianu, Adrian Enescu, Marius Țeicu, George Grigoriu, Ion Vasilescu, Aurel Giroveanu, H. Mălineanu, Gheorghe Gheorghiu, Vasile Vasilache, Marcel Dragomir) agrementat cu plimbări cântate, dansate sau poetizate ale unei distribuții cu aptitudini, deopotrivă, hazlii, muzicale şi lirice: Iurie Darie, Anda Călugăreanu, Dem Rădulescu, Horațiu Mălăele, Angela Similea, Jorj Voicu, Ioana Radu, Gică Petrescu, Cesonia Postelnicu, Ovidiu Bădilă, Anca Sigartău, Medeea Marinescu, Mihai Gruia Sandu, Simona Negrea, Adrian Daminescu, Horia Moculescu, Rodica Popescu-Bitănescu, Ana Maria Moculescu, Niculescu Cadet.

Interesante (şi discutabile) au fost experiențele creatoare ale regizorului Iulian Mihu în anii '80. O primă propunere derutantă a fost filmul *Comoara* (ianuarie 1983): ca orice „regizor-surpriză" care se respectă, Iulian Mihu a abordat un subiect istoric, o poveste de capă şi spadă care se petrece (cam) prin veacul al XVI-lea; scenariul lui Costache Ciubotaru este preluat doar ca pretext pentru o „năzdrăvănie" prin care cineastul – cu câțiva actori care i-au intrat în joc: Gheorghe Cozorici, Violeta Andrei, Jean Lorin Florescu, Mihai Berechet, Julieta Szönyi, Andrei Finți, Valeriu Paraschiv – polemizează cu poncifele superproducțiilor istorice, fără a-l interesa altceva, nici logica subiectului, nici condiționările de epocă. Următoarea surpriză a lui Iulian Mihu a fost unul dintre cele mai „chinuite" filme româneşti, un scenariu numit inițial... „Premiul Nobel pentru propagandă antialcoolică" din care n-a rămas decât o „umbră", filmul *Omul şi umbra* (mai 1983), cu trei actori în prim-plan – Elisabeta Fazekas, Gheorghe Cozorici, Emilia Dobrin –, un „film de autor" a cărui acțiune, şi ea, pluteşte, parcă, în aburi de alcool. În afara unei ecranizări menționate, filmul *Surorile,* Iulian Mihu a scos pe ecrane încă un film în anul 1986, *Anotimpul iubirii,* scris împreună cu Mihai Istrățescu, un film de o cu totul altă factură, despre oamenii unei uzine, printre inginerii, tehnicienii şi muncitorii căreia (fără a-i uita pe apropiații lor) se numără – ca interpreți – Gheorghe Visu, Cristina Deleanu, Valeriu Paraschiv, Maia Morgenstern, Viorica Dinicu, Mircea Stoian, Adina Cezar, Alexandru Arşinel, Ion Niciu. O singură mențiune în plus: personajul inginerului stagiar interpretat de Gheorghe Visu este supranumit „zero defecte". Foarte activ s-a dovedit şi Virgil Calotescu. După comedia *Buletin de Bucureşti* (februarie 1983), un film cu „priză la public", datorată îndeosebi recitalurilor de farmec oferite de Mircea Diaconu, Catrinel Dumitrescu şi Rodica Mandache, intermezzo-urilor cuplului de părinți Draga Olteanu Matei – Octavian Cotescu şi, desigur, inspirației comice a scenaristului Francisc Munteanu, personajele şi chiar căsătoria lor au fost reluate, în *Căsătorie cu repetiție* (octombrie 1985), un film născut din succesul primului. Între timp, parcă pentru a-şi reaminti condiția primordială, aceea de documentarist,

Virgil Calotescu a realizat – împreună cu operatorul Vivi Drăgan Vasile, şi pornind de la un scenariu de Radu Aneste Petrescu şi Mihai Vişoiu – filmul *Amurgul fântânilor* (octombrie 1984), o incursiune realistă în lumea satului de ieri, în centrul naraţiunii stând „bătălia pentru apă", într-un sat din Bărăgan, pe timpul secetei din 1946; „comentariul" social-politic este marcat de ideologia timpului, dar contribuţia unor actori – printre care Mircea Diaconu, Violeta Andrei, Costel Constantin, Ştefan Sileanu, Vistrian Roman, Mircea Albulescu, Diana Lupescu, Mariana Calotescu, Dinu Manolache, Cornel Dumitraş, Dumitru Rucăreanu – îşi păstrează valabilitatea. Cu *Păstrează-mă doar pentru tine* (iulie 1988) – pe un scenariu... al regizorului Mircea Mureşan! –, Virgil Calotescu schimbă „registrul", îşi propune o „romanţă contemporană". O romanţă interpretată de Dina Cocea prefaţează, de altfel, filmul: o poveste cu un băiat şi o fată, viitori arhitecţi (jucaţi de Catrinel Dumitrescu şi Tudor Petruţ), care se ceartă şi care se împacă, facilitând nunta la iarbă verde din final; mai apar în film, cu hazul lor, Marian Râlea (un miop), Vasile Muraru (un mărşăluitor), dintre tineri se mai „văd" Rodica Horobeţ, George Ciubotaru şi Mircea Stoian, iar printre colaboratorii regizorului este şi operatorul Gabriel Cobasnian – autorul unor imagini poetice cu Transfăgărăşanul, Valea cu peşti, Curtea de Argeş...

Andrei Blaier a pregătit pentru întâlnirea cu publicul filmul *Întunericul alb* (aprilie 1983), o peliculă care a avut de înfruntat multe adversităţi la vremea ei. Înainte de a vorbi despre acest film, însă, este cazul să aducem în discuţie serialul TV *Lumini şi umbre,* la care regizorul Andrei Blaier a lucrat în anii 1980 şi 1981, întâi împreună cu Mihai Constantinescu, apoi cu Mircea Mureşan: a fost, neîndoios, unul dintre evenimentele cinematografice ale anului 1982, când a rulat – vreme de 33 de săptămâni – pe micile ecrane. Pe un scenariu de Titus Popovici – care a colaborat, la primele episoade, cu Francisc Munteanu –, serialul (echivalent, ca durată, cu 15-20 de lungmetraje) urmăreşte destinul unor personaje, al unor familii, pe parcursul a patru ani – 1944-1947 – de la hotar de „ere" sociale. În filmul, pe bună dreptate reconsiderat (în anul 2000, când a fost reluat pe micile ecrane), principalii interpreţi sunt Ilarion Ciobanu, Margareta Pogonat, Mitică Popescu, Florin Călinescu, Monica Ristea, Gheorghe Dinică, Ion Besoiu, George Motoi, Gina Patrichi, Adrian Pintea, Valeria Seciu, Cornel Coman, Florin Zamfirescu, Constantin Codrescu, Dinu Manolache, Petre Gheorghiu, Eva Papp, Alexandru Repan, Mircea Başta şi – cu un rol care, practic, l-a lansat, acela al sergentului Şaptefraţi – Valentin Uritescu. O contribuţie esenţială la realizarea filmului (care, alături de *Toate pânzele sus,* reprezintă una dintre cele mai ambiţioase realizări artistice ale micului ecran, respectiv ale Studioului de Film din Televiziunea Română) au avut-o operatorii Nicolae Niţă şi Ovidiu Drugă, autori ai unei imagini performante pe parcursul întregului serial. Revenind la *Întunericul alb*, filmul îşi propunea – cu spiritul civic dovedit de regizor în *Ilustrate cu flori de câmp* – să denunţe consecinţele tragice ale fanatismului religios. De aceea a creat probleme: pentru că aducea pe ecran realităţi incomode ale „epocii de aur", pe care oficialităţile n-aveau nici un interes să le scoată la lumină. Cu interpreţi din filme anterioare – Carmen Galin, Gheorghe Dinică, Valentin Uritescu, George Negoescu, Florin Călinescu –, dar şi cu chipuri noi în filmele sale, Emanoil Petruţ (în rolul „pastorului", escroc şi dement

deopotrivă, ba mai mult, cuceritor până a deveni odios) şi Silvia Ghelan, marea actriță clujeană pe care filmul românesc n-a răsfățat-o (un personaj tragic, o femeie care caută credință, căldură, înțelegere, dar care, când îşi dă seama că a fost înşelată, manevrată în ignoranța ei, împinsă la fanatism şi crimă, se prăbuşeşte, durerea o împietreşte). La interval de o lună, Andrei Blaier a propus spectatorilor două lungmetraje noi: *Fapt divers* (ianuarie 1985) şi *Râdeți ca-n viață* (februarie 1985). În primul film, un tipograf – interpretat de Ilarion Ciobanu – inițiază, pe cont propriu, o anchetă publicistică, încercând să dezlege o poveste nu tocmai obişnuită, cu un tânăr care se aruncă în foc, salvează doi copii şi dispare fără urmă de la locul faptei. Joacă în film Patricia Grigoriu, Răzvan Popa, Mitică Popescu, Valentin Uritescu, Laszlo Tarr, Virgil Andriescu, Adrian Pintea, Ion Anestin, Paul Lavric, Luminița Gheorghiu, Flavius Constantinescu. Când realiza acest film, Andrei Blaier declara: „Mă reîntorc în aceeaşi lume a şantierului din *Dimineții*le *unui băiat cuminte,* confruntându-mă peste ani şi cu modificările din mine şi cu mutațiile ce s-au petrecut în acel univers. Acum mă preocupă altceva, cauzalitatea efortului”... Pe lângă povestirea de prim-plan a acestui film scris şi regizat de Andrei Blaier – trei tineri (interpretați de Oana Pellea, Stelian Nistor şi Bogdan Gheorghiu) veniți pe un şantier să dea o „lecție de viață” unui don-juan de ocazie (jucat de Alexandru Repan) –, în *Râdeți ca-n viață* sunt alte câteva istorioare paralele: povestea unui inginer valoros căruia o boală incurabilă îi modifică brutal destinul (inginerul este Gheorghe Dinică, soția sa e Violeta Andrei), povestea unui iluzionist (Jean-Lorin Florescu) care-şi pierde iluziile, povestea unei căsnicii chinuite; printre interpreți mai sunt Maria Gligor, Paul Lavric, Doru Ana. Imaginea ambelor filme este semnată de Costache Dumitru-Fony. Andrei Blaier va reveni pe ecrane cu *Bătălia din umbră* (septembrie 1986), o „poveste adevărată”, aceea a unui „haiduc” din primul război mondial, Victor Popescu, intrat în legendă prin acțiunile sale împotriva ocupației germane. Personajele scenariului scris de Mihai Opriş şi Constantin Păun sunt interpretate de Dan Condurache – care surprinde patosul, exaltarea, neastâmpărul haiducului de veac XX –, Ecaterina Nazare (soția eroului), Ilarion Ciobanu şi Şerban Ionescu (doi sergenți), Constantin Codrescu şi Mircea Jida (rude ale eroului), Doru Bandol (un tânăr voluntar); de partea cealaltă a baricadei sunt Alexandru Repan (un maior neamț), Doina Tamaş (o translatoare cinică), Ştefan Sileanu (un colaboraționist), Ion Vâlcu (un denunțător), Adrian Pintea şi Valentin Popescu (în două roluri „tampon”). Alături de regizor, operatorul Doru Mitran şi compozitorul Adrian Enescu. Anii ’80 au fost, pentru Andrei Blaier, ținând cont şi de cele 33 de episoade ale filmului de televiziune *Lumini şi umbre,* deosebit de prolifici...

Regizorul Iosif Demian a avut, la rându-i, un deceniu fertil, până în anul 1985 când s-a mutat în Australia. El a realizat trei filme despre care merită să se vorbească: *Baloane de curcubeu* (septembrie 1983), *Lovind o pasăre de pradă* (noiembrie 1983) şi *Piciu* (mai 1985). *Baloane de curcubeu* s-a impus ca un film foarte personal, chiar excesiv pitoresc, care lăsa să se întrevadă – dincolo de trama propriu-zisă (rezultat al colaborării dintre Fănuş Neagu şi Vintilă Ornaru) –, „studiul” unei lumi pestrițe, al unor medii aflate între sat şi oraş, într-un dialog sui-generis al prezentului cu amintirea. După cum critica a remarcat la data premierei, regizorul practică, în *Baloane de*

curcubeu, un „cinema în răspăr", trecând de la ironia îngăduitoare la sarcasm, de la duioşie la parodie, vâna satirică a peliculei fiind consistentă, agrementată cu surprize şi gaguri din arsenalul comediei bufe. Ciudățeniile tipologice sunt potențate de interpreți: Dorel Vişan (cu farmec blajin în rolul unui personaj fabulos, Ene Lelea), mai puțin cunoscutul Mitică Iancu (un destin cu esențe tragi-comice), debutanta „de viitor" Magda Catone, nume insolite precum Alexandru Szélyes, Agnes Kakassy, Anton Aftenie, Laszlo Botka, filmul mizând şi pe tipurile sau compozițiile pitoreşti propuse de Nae Lăzărescu, Romica Puceanu, Catrinel Paraschivescu, Marcela Andrei, George Negoescu. Partitura muzicală – de mare expresivitate – este semnată de Erika Jozsa şi Károly Horvath, iar imaginea – cu curcubee – îi aparține lui Valentin Ioan Popescu. Prin filmul *Lovind o pasăre de pradă,* pornit dintr-un roman de Petre Sălcudeanu din cunoscuta serie a „Bunicului" („Bunicul şi o biată cinste"), Iosif Demian cochetează cu filmul polițist, acțiunea pornind de la un „banal" accident de circulație şi ajungând departe, la tot felul de maşinații criminale. Regizorul pune preț, în continuare, pe pitoresc, recurge la simpatice „schimburi de locuri" (anchetatorul din *O lacrimă de fată,* Dorel Vişan, devine... adjunctul adjunctului său de acolo, George Negoescu), propune personaje interesante, create de Ioana Bulcă (într-un rol cu suspans psihologic), Tatiana Botez (o asistentă medicală cu aplomb), Brânduşa Zaița Silvestru (o altă soră medicală, hazlie), Marcela Andrei (hoața), Mitică Iancu, Camelia Zorlescu. Iese în evidență şi modalitatea utilizării prim-planurilor: totul – prin acest „totul" înțelegând interioarele, obiectele, oamenii, cu ochii, glasurile şi răsuflarea lor –, totul este privit foarte de aproape, cu o privire, parcă, mioapă, care încearcă să descifreze detaliile (o virtute imagistică la care au contribuit operatorul Alexandru David şi cameramanul Valeriu Câmpan). În sfârşit, *Piciu* confirmă originaliatea şi personalitatea regizorului Iosif Demian care, de data aceasta, îşi modifică stilul, în funcție de scenariul, la rândul lui original, propus de actorul-scriitor Mircea Diaconu, o poveste fantastică, luată dintr-o cărticică numită „La noi când vine iarna", povestea unui „pici" ciudat care – cum scrie Eva Sîrbu în cronica de premieră („Cinema", nr. 6/1985) „simte când vine ploaia şi numără cocorii când se întorc pentru că «sunt ai noştri şi trebuie să ştim câți mai avem», care ştie să construiască castele din nimic, şi visează case cu ferestre în tavan ca să vadă numai cerul, care ştie să vorbească cu porumbeii, cu urşii, cu tot ce mişcă sau nu mişcă în jur, şi pentru toate câte le ştie este iubit de «ai lui», copiii, profesorii, directorul şcolii şi urât, la prima vedere, de un străin locului, un nou venit, un nou profesor, uscat iască, proptit în principii, în dogme, în formule". Alături de copilul Răzvan Rădulescu – alături sau... împotrivă – sunt Victor Rebengiuc, Răzvan Vasilescu, Diana Lupescu, Horațiu Mălăele, Camelia Zorlescu (şi alți interpreți ale căror personaje au câte un rolişor în conflict, Constantin Gabor, Mitică Iancu, Nicolae Budescu, George Negoescu, Dorel Vişan), operatorul Călin Corciova, autoarea costumelor Ileana Mirea. Cristiana Nicolae a realizat şi ea, în anii '80, un film cu copii, *De dragul tău, Anca* (decembrie 1983). Un film adresat, cum spunea regizoarea, „în primul rând celor care au uitat că au fost copii". Pe lângă interpretarea rolului titular, eleva Alexandra Duca şi debutanta Alexandra Ioniță, pe lângă profesoara „dură" Carmen Galin, apar, în acest film sensibil şi ataşant, două actrițe seducătoare,

Rodica Tapalagă şi Rodica Mandache, şi un actor peste tot „acasă”, Dan Condurache. Regizoarea a perseverat în aceeaşi zonă tematică, prin două filme foarte apropiate, din multe puncte de vedere: *Al patrulea gard lângă debarcader,* şi *Recital în grădina cu pitici,* cu premiere în anii 1986 şi – respectiv – în 1987, primul – ca şi *De dragul tău, Anca* – pe un scenariu de Nicolae Cristache, cel de al doilea cu o narațiune de Mihai Opriş şi Aurora Icsarie. Regizoarea Cristiana Nicolae rămâne una dintre cele mai autorizate realizatoare de filme cu adolescenți (alături de Elisabeta Bostan şi Nicolae Corjos, fireşte); din filmografia ei face parte şi un serial TV în opt episoade, *Racheta albă.*

Regizorul Al. G. Croitoru, prin scenariul lui Vasile Mihai, a găsit drumul spre un film „de suflet”: *Miezul fierbinte al pâinii* (ianuarie 1984). Povestea în sine, cu agronomi buni şi agronomi răi, poate că nu ar fi avut prea multe şanse (deşi scenaristul, în programul de sală, mărturiseşte că a pornit de la ideea că „nu există oameni de o puritate sufletească integrală, după cum nici conştiințe total înnegrite”). Dar regizorul s-a „desfăşurat” într-un spațiu „al lui”, învestind narațiunea şi personajele cu tonalități afective, aruncând o privire încărcată de semne asupra satului românesc (viziune care a asigurat şi forța peliculelor sale anterioare, *Vârstele omului* şi *Anotimpul mireselor),* manifestându-şi, totodată, deschis, propensiunea pentru comedie. Printre interpreții filmului său: Vistrian Roman, Romeo Muşețeanu, George Motoi, Octavian Cotescu, Ion Marinescu, Matei Alexandru, Cezara Dafinescu, Olga Delia Mateescu, Constantin Diplan, Draga Olteanu Matei, Rodica Popescu-Bitănescu, Dumitru Rucăreanu, Dumitru Chesa, Iulian Necşulescu. Operatorul Alexandru Groza, prin imaginile sale cu lanuri roditoare şi flori în soare, a susținut şi el metafora „miezului fierbinte al pâinii”. Pe regizorul Francisc Munteanu l-am regăsit pe ecrane cu *Un petic de cer* (tot în ianuarie 1984): un film, ca multe altele, „de şantier”, care încearcă să evite conflictele şablonarde, dar care, vorbind despre construcția unei hidrocentrale (şi a unor oameni), aduce vorba şi despre „infiltrațiile din casa vanelor”, şi despre „transformarea cămăşuielii de beton în sită”; tot actorii sunt cei care rămân (în ciuda unor personaje chinuite): Gheorghe Cozorici, Ovidiu Iuliu Moldovan, Gheorghe Dinică, Jean Constantin, Stela Popescu, Mircea Diaconu, Diana Lupescu, Constantin Diplan, Ion Marinescu, Cristina Deleanu, Enikö Szilágyi, Sebastian Papaiani, Amza Pellea, o distribuție, cu adevărat, de elită. Francisc Munteanu (1924-1993) va persevera în anii ’80: *Zbor periculos* (octombrie 1984) este un alt film despre aviatori scris de un aviator. După *Destinația Mahmudia* (un scenariu de Doru Davidovici), de data aceasta scenarist este Mihai Vasilescu. Povestea vizează întâmplarea unui copilot care, în timpul unui zbor periculos, cu nori de formație „orajoasă”, îşi asumă riscul insubordonării. Din nou o distribuție de vedete: pe lângă Vladimir Găitan, Enikö Szilágyi, Cristina Deleanu, Ion Dichiseanu, interpreții rolurilor principale, apar Gheorghe Cozorici, Constantin Diplan. Dar „moara” macină din nou în gol. *Vară sentimentală,* apoi (februarie 1986), preia un conflict „tipic” anilor ’80, acela dintre bine şi foarte bine, încercând să trateze cu zâmbetul pe buze un subiect – scris de Vasile Băran – cu multe „locuri comune”. Emil Hossu este de data aceasta agronomul „pozitiv”, Rodica Mureşan este frumoasa tehniciană, mai sunt pe-acolo, iarăşi, „nume bune”, Gheorghe Dinică, Gheorghe Cozorici, Stela Popescu şi Marin Moraru – un

cuplu, din nou, irezistibil –, Florina Cercel, Aurel Giurumia, Silviu Stănculescu, Constantin Diplan şi debutanta Nicoleta Ilie. Francisc Munteanu, ca regizor, se regăseşte cel mai bine pe sine în ultimul film, *Duminică în familie* (având şi „stimulul" unui triptic scenaristic insolit, Ion Băieşu – Nicolae Ţic – Dan Marcoci), o peliculă a cărei premieră a avut loc în mai 1988. În naraţiunea cinematografică sunt recognoscibili, deopotrivă, scriitorul cu vocaţie comică, scriitorul de robustă formaţie realistă şi tânărul scenarist-regizor cu „scopuri" şi „mijloace" idilico-melodramatice. Paradoxal poate, acest amestec de tonuri i-a convenit regizorului-scriitor Francisc Munteanu (cu predispoziţii comice, realiste şi idilico-melodramatice, la rându-i). El şi-a dovedit încă o dată „iuţeala de mână" combinatorie, sentimentalismul şi optimismul, realizând un film în spiritul versurilor – vag auto-ironice – din antrenanta melodie a lui Temistocle Popa care deschide filmul: „lumea e frumoasă, ploaie de lumină..., lumea e frumoasă, ca o zi senină"... Copiii din film sunt alt „adjuvant" pentru regizor: pe Nicoleta Ilie o regăsim într-o Cristină cu ifose de domnişoară, într-un adolescent frumuşel şi cuminte îl aflăm pe „pistruiatul" Andrei Duban, mai joacă Ioana Marinescu (sora Medeei din *Maria-Mirabela)* şi Iulian Ilinca, în rolul unui băieţel pus pe şotii. Cei „mari" – care intră cu antren în jocul cineastului – sunt George Mihăiţă (un programator care găseşte... portretul-robot al fericirii mult visate), Patricia Grigoriu, apoi Gina Patrichi şi Aurel Giurumia (o simpatică pereche de pensionari), Ioana Crăciunescu, Bianca Brad, Constantin Diplan (colegi de serviciu ai eroului), Julieta Strâmbeanu, Valentin Uritescu, Ştefan Sileanu, Iulia Boroş (mătuşi, administratori de bloc, vecini). Patru filme în patru-cinci ani – cu trei operatori diferiţi: Valentin Ducaru, Marian Stanciu, Sorin Ilieşiu –, Francisc Munteanu exemplifică elocvent (la nivel individual) „bătălia" dură dintre cantitate şi calitate în anii '80.

Activ, chiar foarte activ, a fost, în această perioadă, regizorul Mircea Moldovan. Filmul său *Bocet vesel* (februarie 1984) a pornit de la o piesă de Süto András („Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor"), rămânând tributar „convenţiei scenice" în tentativa „cinematografizării" umorului de sorginte naiv-populară al „micilor întâmplări" din care este constituită intriga. Printre personaje sunt un poştaş beţivan şi cam gogoman (Dem Rădulescu), consoarta lui vigilentă (Tamara Buciuceanu-Botez), un „supărat pe sat" (Alexandru Lungu), un predicator de sectă (Aristide Teică), mai sunt şi nişte fete trupeşe şi nurlii (Florina Cercel, Tania Filip), printre întâmplări e un botez, un carnaval cu măşti şi-o ciomăgeală, printre colaboratorii regizorului sunt compozitorul Tiberiu Olah, operatorul Liviu Pojoni, scenograful Dodu Bălăşoiu şi autoarea costumelor Gabriela Ricşan, iar printre replicile dialogului este şi câte una caracteristică pentru „stilul" dramaturgului: „păcat nu-i ceea ce ne intră în gură ci ceea ce ne iese" (care reprezintă, într-un fel, şi o „autocritică" premonitorie). Cu *Mireasa ploilor târzii* (iunie 1985), regizorul încearcă un contrapunct – întrucâtva riscant – între satul dobrogean de altădată şi satul dobrogean din „prezentul acţiunii" (cu ajutorul unor povestiri paralele, imaginate de George Anania şi Romulus Bărbulescu). Lăsând la o parte concesiunile conjuncturale, povestea de dragoste şi arheologie petrecută cu două decenii în urmă – rememorată prin flash-back-uri – îşi are dramul ei de interes, mai ales datorită interpreţilor:

Dana de ieri şi de „azi” este Maria Ploae (pentru prima oară într-un meritat rol principal), Colea Răutu are parte – asta-i „arta” – de un „comunist de omenie”, mici roluri colorate creează Ernest Maftei, Boris Petroff, Dumitru Chesa, mai joacă în film Florin Zamfirescu, Virgil Andriescu, Ion Lupu; flash-back-urile îşi au rigoarea lor, sunt rezolvate cu acurateţe de operatorul Liviu Pojoni: primul strat al amintirilor este tratat în alb-negru, există şi un al doilea strat al aducerilor aminte (care se văd ca prin ceaţă), în timp ce prezentul anilor ’80 are... tonuri calde, de grâu pârguit. Mircea Moldovan a perseverat în anii ’80 (pentru a se lăsa, apoi, subit, de film): *Primăvara bobocilor* este o continuare întârziată a poveştilor tomnatice şi iernatice de la Viişoara, *Totul se plăteşte* este o implicare în serialul scris de Eugen Barbu şi Nicolae Paul Mihail cu „martori dispăruţi”, „lacrimi ale cerului” şi „măşti de argint”, pentru ca filmul-excursie *Expediţia* – pe care-l voi menţiona şi altundeva – să pună punct unei creaţii cinematografice al cărei „centru de greutate” datează din 1973 şi se numeşte *Viforniţa.* Regizoarea Maria Callas Dinescu, înainte de a se stabili – la sfârşitul anilor ’80 – în străinătate, a realizat încă două filme: *Prea cald pentru luna mai* (februarie 1984) – pe un scenariu de Petre Sălcudeanu, cu Vivi Drăgan Vasile ca operator, cu elevi în ultima clasă de liceu şi cu câteva întrebări de tipul ce înseamnă să fii un părinte „bun”, ce înseamnă să fii un copil „bun”, cum trebuie înţeleasă această bunătate – şi *Marele premiu* (februarie 1986), povestea unui băiat de 13 ani, grav accidentat în timpul unui concurs de carting, care găseşte resurse să depăşească impasul existenţial, să „sară din nou peste bălţoace”, ca personajul poeticului film de Karel Kachyna. Acest film – scris de Chiril Tricolici, filmat de un operator debutant, Cătălin Vago, cu Cosmin Şofron în rolul tânărului (alături de care apar Tora Vasilescu, Şerban Ionescu,Victoria Mierlescu, Eugenia Bosânceanu, Romeo Pop şi fetiţa Crenguţa Doncea) – a însemnat şi un „final de carieră”, pentru o regizoare încă tânără, sensibilă, ale cărei filme (patru la număr), au un „numitor comun”: personaje (şi preocupări) adolescentine.

Pentru regizorul Geo Saizescu, anii de mijloc ai deceniului al nouălea au fost „anii satirei”: după *Secretul lui Bachus* a urmat *Secretul lui Nemesis,* între cele două filme – prilejuite de scenarii cu trimiteri la realităţi curente, ale lui Titus Popovici – intervenind şi un intermezzo liric, *Sosesc păsările călătoare* (pe un scenariu de Fănuş Neagu). Nu era tocmai uşor să faci o satiră cinematografică în acei ani. O „notă informativă” a securităţii, datată 11 mai 1983, şi reprodusă în cotidianul „Evenimentul zilei” din 20 septembrie 1995 (cu specificaţia „A.S.R.I., Fond «D» dosar nr, 11155, vol. 12, f. 314”), suna în felul următor: „La Casa de Filme nr. 1 urmează a se realiza, fiind în fază de pregătire, filmul *Nuntă cu dar,* scenariul Titus Popovici, regia Geo Saizescu, film inspirat din cazul «Ştefănescu». Scenariul filmului este o satiră la adresa vieţii social-politice din România, vizând moravuri şi năravuri actuale. Se comentează în rândul cineaştilor că filmul va fi un record de vulgarităţi (sic!), în desfăşurarea de lux şi corupţie în care sunt prezentaţi activiştii de partid, vicepreşedinţii, directorii de întreprinderi, ziariştii, prostituate în diverse ipostaze. Exemplu: un director îşi aduce amanta cu un avion special pe câmpul din apropierea vilei sale; preşedinţi de C.A.P. care îngroapă recoltele de porumb, trecând peste ele cu tractorul; directori care îşi petrec timpul la Intercontinental, înconjuraţi de prostituate.

Personajul principal din film este... Nea Puiu (sic!), şeful şi organizatorul tuturor afacerilor, acesta corupând activişti de partid, ziarişti, persoane cu funcţii de conducere în agricultură. Fiind pus în discuţia comisiei cinematografiei, scenariul a fost respins ca urmare a intervenţiilor tov. Emilia Sonia şi Suian Pavel, activişti la C.C. al P.C.R., ulterior fiind însă aprobat de primul vicepreşedinte al C.C.E.S., tov. Traian Ştefănescu, ca urmare a intervenţiei scriitorului Titus Popovici, autorul scenariului". „Nota" respectivă confirmă: nu era tocmai uşor să faci satiră cinematografică pe la mijlocul deceniului al nouălea (şi totuşi s-a făcut, ieri, ceea ce astăzi, în mileniul al treilea, nu se mai prea poate face). Scriind această comedie, scenaristul adăuga: „sunt prea trist ca să scriu drame", şi în gestul său citim revoltă şi dezgust faţă de personajele incriminate în text. „Cazul Ştefănescu" a făcut vogă în epocă. A-l aduce pe „Bachus", în prim-plan, pe ecran, era – în anul 1984 – un act temerar, de curaj civic, mai ales pentru că ziaristul, pus pe descoperiri, dă de urma unor abuzuri şi infracţiuni incredibile (demne nu numai de un deceniu incredibil, dar şi de zilele noastre), descoperind „bârloguri" somptuoase – cu oglinzi veneţiene, cu... studiouri cinematografice, cu mobiliere de lux – sau bârloguri „modeste", cu kilograme de aur, dolari şi tot felul de alte cosmeticale ascunse sub tejghele. Scenaristul, cu complicitatea regizorului, a scris un rol pentru Ştefan Mihăilescu-Brăila, încercând să repare „ireparabilul" (pentru comedieni imenşi ca Birlic sau ca Beligan nu s-a scris niciodată un film!). Galeria de mari comici ai ecranului este completată de Gheorghe Dinică, Dem Rădulescu, Sebastian Papaiani, Octavian Cotescu, Jean Constantin; mai joacă în film Emil Hossu (el este ziaristul care dă de urma matrapazlâcurilor), Rodica Mureşan, Cornel Gârbea, Dumitru Rucăreanu, Ileana Stana Ionescu, Horaţiu Mălăele şi – într-un rol mai special („odorul" mult iubit al lui Bachus) –, Carmen Zecheru. Cum spuneam, *Sosesc păsările călătoare* (martie 1985) a fost un intermezzo liric, o „respiraţie" între două satire, o „felie de viaţă" cu oameni din Delta Dunării (un spaţiu cinematografic care se dovedeşte, încă o dată, prielnic registrului „ironico-liric" practicat de scenaristul Fănuş Neagu şi regizorul Geo Saizescu). Din nou, actorii conferă personajelor farmec şi culoare: Rodica Mureşan este o doctoriţă frumoasă, Emil Hossu rămâne june prim, Tora Vasilescu desenează o asistentă medicală cu o bogată viaţă sentimentală, peisajul tipologic al filmului fiind întregit de mulţi actori cu nerv comic (Ştefan Mihăilescu-Brăila, Octavian Cotescu, Jean Constantin, Rodica Popescu-Bitănescu, George Mihăiţă, Sebastian Papaiani, Vali Voiculescu-Pepino, Marius Pepino, Ernest Maftei, Nae Gh. Mazilu, Mariana Cercel, Dorina Done, Cornel Gârbea). După „stop-cadrul" cu păsări călătoare, regizorul Geo Saizescu se întoarce, repede, la satiră: *Secretul lui Nemesis* – de fapt o farsă grotescă – are drept ţinte principale credulitatea şi ignoranţa. O satiră, chiar o farsă grotescă, în anul de graţie 1987, încă o dată simt nevoia să o spun, constituia *în sine o* atitudine civică (dacă nu cumva un gest disident), mai ales în cazul unei recidive, când după Bachus urma Nemesis, şi, mai ales, ţinând seama de datele problemei. Respectivele satire vizau nu numai un „caz", sau un individ certat cu morala, ci defecţiuni etice ca ipocrizia, oportunismul, minciuna, inerţia, care stăteau (stau?) la baza sistemului social-politic. Gheorghe Dinică este, de data aceasta, interpretul rolului „titular" (un administrator cu două feţe, pe care-l cheamă chiar N.M.

SISeanu), în jurul lui se învârt – în sensuri diferite – Carmen Galin, Emil Hossu, Ileana Stana Ionescu, mulți alți actori cu roluri de-o clipă sau de mai multe, Sebastian Papaiani, Stela Popescu, Dumitru Rucăreanu, Rodica Popescu-Bitănescu, Horațiu Mălăele, Mihai Ciucă, Jean Constantin, Cezara Dafinescu, Ion Besoiu, Vladimir Găitan, Cristian Ştefănescu, Ovidiu Moldovan, Valentin Teodosiu. În toate cele trei filme, cu „semnul" lui, apare şi Geo Saizescu (nelipsit, ca actor, în filmele sale, de la *Astă seară dansăm în familie* încoace); operatorul Aurel Kostrakiewicz este colaboratorul constant al regizorului, la toate cele trei filme amintite.

Regizori din diferite generații au continuat să producă în anii '80. Pe Gheorghe Naghi l-am reîntâlnit pe ecrane cu *Acțiunea Zuzuc* (aprilie 1984): povestea unui băiat cuminte, talentat, imaginativ care se lansează într-o aventură riscantă – rol în care s-a lansat Andrei Duban –, poveste scrisă de Aurora Icsari şi Mihai Opriş, şi interpretată, în sectorul „adult", de Cristina Deleanu (mama băiatului), Mărioara Sterian („Fizicuța"), Adela Mărculescu, Hamdi Cerchez, Eusebiu Ştefănescu, Corina Constantinescu şi – pe post de miliția – Ovidiu Iuliu Moldovan. Tot cu copii a fost şi *Egreta de fildeş* (martie 1988), o excursie pionierească pe Valea Oltului cu o povestioară scrisă de Radu Aneste Petrescu şi filmată de Aurel Kostrakiewicz, alături de micii interpreți fiind de data aceasta Ovidiu Moldovan: încă o dată, Gheorghe Naghi este „de-al copiilor", încearcă să le capteze atenția şi bunăvoința. A revenit pe ecrane, devenind şi co-scenarist, Tudor Mărăscu. întâi cu lung metrajul *Singur de cart,* scris împreună cu Laurențiu Fulga (octombrie 1984). Introspectiv, filmul aduce în prim-plan o biografie frământată, un „caz" de readaptare socială: personajul central – interpretat de Dragoş Pâslaru, care transmite expresiv, esențializată, „singurătatea de cart" a eroului – încearcă să-şi recâştige un rost în societate după doi ani de recluziune, pricinuiți de un accident de circulație soldat cu omor prin imprudență. Analiză lucidă a singurătății, cu aprofundări psihologice, filmul rămâne în zona unui „caz", dar impune şi alți interpreți: Irina Petrescu oferă „culori de suflet" episodului de dragoste, două redescoperiri actoriceşti – Marcel Gingulescu şi Nineta Gusti – aduc pe ecran farmecul unor personaje de altădată, „pete de culoare" sunt şi rolurile create de Octavian Cotescu, Valentin Uritescu, Horațiu Mălăele, în timp ce personajul desenat de Medeea Marinescu dovedeşte, încă o dată, că, mai bine decât oamenii mari, copiii simt oamenii buni; muzica lui Dinu Petrescu este în ton cu eforturile de „interiorizare" ale filmului, iar imaginea operatorului Valentin Ducaru are accente dramatice. După *Singur de cart,* în filmografia regizorului Tudor Mărăscu a urmat *Încrederea,* cu „premiera absolută" la Festivalul din Costineşti în 1985: un film pornit de la o situație destul de frecventă în bibliografia şi filmografia genului polițist (narată de Vladimir Alexe în colaborare cu regizorul): un june de treabă, cinstit dar cam naiv, cade victima unei bande de răufăcători care îl implică într-o crimă. Pe această canava, regizorul încearcă soluții de limbaj mai puțin obişnuite, apelând, pentru rolul principal, la un chip inedit ecranului, Toma Hogea, partener al acestuia fiind Anton Tauf, în rolul unui procuror „ca pâinea caldă". Spre sfârşitul anului 1987, Tudor Mărăscu a prezentat pe ecrane – rod al colaborării eficiente cu scenaristul Ion Băieşu – filmul *Miracolul.* Este de reținut preocuparea regizorului co-scenarist de a conferi intrigii din *Miracolul* („miracolul" din titlu fiind transformarea „micii Sahare"

dintr-un colţ al Olteniei într-o zonă fertilă, roditoare) parametrii unei metafore moral-filosofice cu sensuri mitice. Principalul personaj al filmului este un inginer agronom care renunţă la „confortul didactic” (acel confort devenit, din păcate, un „loc comun” în cinematografia noastră) angajându-se în prima linie a bătăliei pentru recuperarea solurilor nisipoase. Lupta cu forţele uneori dezlănţuite ale naturii, cu prejudecăţi şi credinţe ancestrale este tratată într-un limbaj cinematografic modern, în imagini antologice. Călin Stănculescu – într-un eseu din revista „Cinema” (nr. 1/1989) – desprinde câteva dintre calităţile definitorii ale personajului central, interpretat de Anton Tauf, cu mult firesc în faţa camerei de luat vederi: el este „ştiutor al strategiilor ce presupun competenţă şi pasiune, rectitudine morală şi bucuria reţinută a unui învingător anonim”, personajul, „deloc liniar”, „nu este lipsit de nelinişti, de îndoieli, de umane exasperări”; eroul are şi „sprijinul neasemuit al unui adevărat mentor spiritual (profesorul Apostolescu interpretat de George Ferra)”. Către mijlocul deceniului al nouălea, un film de anvergură istorică a semnat Mircea Mureşan: *Horea* (noiembrie 1984). Filmul – pornit de la scenariul lui Titus Popovici – pune în evidenţă un fapt istoric de netăgăduit: prin proporţiile şi implicaţiile ei social-economice şi social-politice, răscoala lui Horea, Cloşca şi Crişan a produs o mare frământare în societatea vremii, nu numai în ţările române ci şi în multe alte ţări europene, însuşi faptul că Horea, „supremul căpitan” al revoluţiei populare, proclama „război palatelor şi pace colibelor” cu cinci ani înainte de proclamarea aceluiaşi război pe malurile Senei vorbeşte de la sine şi spune totul. Scenariul lui Titus Popovici, bazat pe o riguroasă documentaţie istorică, reconstituie câteva dintre principalele etape ale revoluţiei transilvane, din momentul în care vâlvătaia răscoalei începea să se stingă, dar ecourile ei în conştiinţa Europei deveniseră tulburătoare. Pentru a depista conexiunile intime ale marii mişcări ţărăneşti din noiembrie 1784, împăratul Iosif al II-lea (jucat de Alexandru Repan) trimite în Transilvania pe contele Anton Yankovics (rol antologic pentru Radu Beligan). Pe „firul” anchetei întreprinse de comisarul imperial se leagă întreaga naraţiune cinematografică: capturarea căpeteniilor, evocarea principalelor momente ale răscoalei, interogatoriul zadarnic la care sunt supuşi Horea şi Cloşca (două „roluri ale vieţii” pentru interpreţi, Ovidiu Iuliu Moldovan şi – respectiv – Şerban Ionescu), apoi acela – cu consecinţe tragice – al lui Crişan (Dan Săndulescu), sălbatica sentinţă imperială, martiriul lui Horea şi Cloşca, intraţi în nemurire, la Alba Iulia, în dimineaţa zilei de 28 februarie 1785. În film apar multe alte personaje ale vremii, de la fiul lui Horea, Ionuţ (Florin Chiriac) până la nobilul Alexandru Chendi, devenit „secretarul de limbă latină” al lui Horea (Mircea Diaconu), de la episcopul Ghedeon (Nicolae Albani) la Arpad (Ion Besoiu), printre interpreţi numărându-se şi Mircea Albulescu, Enikö Szilágyi-Dumitrescu, Petre Gheorghiu, Siegmund Siegfried, Zoltan Vadász, Mircea Hindoreanu, Costel Rădulescu. Operatorului Vivi Drăgan Vasile i-am regăsit „tuşa” dramatică, predilecţia spre filmul de atmosferă, în timp ce compozitorul Tiberiu Olah a elaborat o partitură bogată în seve melodice populare, care contribuie nemijlocit – ca şi scenografia arhitectului Marcel Bogos – la crearea unui cadru baladesc naraţiunii despre legendarul Horea, film prin care regizorul Mircea Mureşan se întoarce la realismul frust care i-a caracterizat unul dintre cele mai

reprezentative filme ale sale, *Răscoala.* N-aş trece mai departe fără a consemna faptul că în primăvara anului 1987 a fost adaptat pentru marele ecran un fragment – practic trei episoade – din serialul TV *Toate pânzele sus* (realizat, după romanul cu titlu omonim de Radu Tudoran, în 1976, de Mircea Mureşan, pe un scenariu la care regizorul a colaborat cu Alexandru Struțeanu): printre interpreți, Ion Besoiu, Ilarion Ciobanu, Sebastian Papaiani, Jean Constantin, George Paul Avram, Cristian Şofron, Julietta Szönyi, Ion Dichiseanu, Colea Răutu, Jean Lorin Florescu, Gheorghe Visu, Dorin Dron, Aurel Giurumia. La sfârşitul anului 1984 a reapărut pe ecran şi Mircea Drăgan care, între două ecranizări, a semnat *Raliul* (decembrie 1984), un film de actualitate cu automobilişti, pe un scenariu de Melania Chiriacescu-Constantiniu, cu Diana Gheorghian într-un rol convingător, o fetişcană băieţoasă care se ia – cum se zice – la trântă cu viața: alături de ea, în distribuție, Constantin Diplan, Ştefan Sileanu, Mircea Başta, Monica Ghiuță, Lucia Mureşan, Eugen Ungureanu, Adrian Păduraru, George Oancea, Răzvan Popa. Savel Stiopul a ieşit în lume cu *Muşchetarii în vacanță* (aprilie 1985), trei poveşti estivaliere puse cap la cap de Alecu Popovici (una bucureşteană, una „la țară" – la bunici şi alta marină), filmate de Adrian Drăguşin, cu câteva „vedete" (Dana Mladin, Andrei Duban) şi alți copii cu mutre simpatice (Bogdan Carp, Simona Băducu, Bogdan Nițescu), alături de câțiva „maturi" (Ernest Maftei, Matei Alexandru, Coca Andronescu, Nicu Constantin, Şerban Cantacuzino, Ana Ciobanu, Mihai Mălaimare), pe muzica lui Johnny Răducanu. Până în anul 2000, Savel Stiopul îşi va opri aici demersul regizoral. Constantin Vaeni va aduce şi el un lung metraj în premieră, *Acasă,* un film cu câteva atú-uri importante. În primul rând, scenariul lui Dumitru Carabăț, străbătut de o calmă şi profundă afecțiune pentru locurile natale: în centrul povestirii, un tânăr muncitor în construcții pe care-l frământă gândul întoarcerii la obârşii. Rețin atenția, apoi, „culorile" sentimentale ale filmului realizat de Constantin Vaeni, cu tonurile grâului pârguit – ca o replică, parcă, la „iarba verde de acasă" a personajelor lui Stere Gulea –, imagini cu multiple subtexte afective, datorate operatorului Nicu Stan. În sfârşit, filmul vorbeşte prin actori: Şerban Ionescu, este, în felul lui, tot un „intrus" (ca în precedentul film al lui Constantin Vaeni), „bunicul" este interpretat – senzațional – de Ilarion Ciobanu (o compoziție de vârstă ireproşabilă, un bătrân antologic, al cărui apus de viață strânge, între cutele chipului, o biografie impunătoare), Dana Dogaru şi Oana Pellea susțin două personaje feminine convingătoare, mai joacă Gheorghe Visu, Remus Mărgineanu, Dan Condurache, Boris Petroff, Mircea Cosma. Din păcate regizorul – susținut în demersul său realist-poetic de compozitoarea Cornelia Tăutu – n-a mai găsit prilejuri să persevereze pe acest drum creator, mai apropiat de natura documentarului. Pe Gheorghe Vitanidis l-am regăsit implicat într-un alt tronson al serialului scris de Eugen Barbu şi Nicolae Paul Mihail, preluând de la Doru Năstase personaje şi destine de epocă în *Masca de argint* (mai 1985): Florin Piersic este „la locul lui", cu nelipsitele sale „instrumente de lucru" – roata de floarea soarelui, țoiul de anason şi pistolul cu țevi fumegânde –, printre obişnuiții seriei apare şi un fals „bancher străin" (Alexandru Repan), „masca de argint" este deconspirată doar de vocea „malvoliană" a lui Ovidiu Iuliu Moldovan; toți actorii – printre care şi Marga Barbu, Ion Besoiu, George Motoi, Traian Stănescu, Marin

Moraru, Coca Andronescu – îl ajută pe Gheorghe Vitanidis să rămână în spiritul poveştilor spuse de Doru Năstase. Tot Gheorghe Vitanidis va continua serialul, cu episodul intitulat *Colierul de turcoaze* (martie 1986), cuplul justiţiar Mărgelatu – Buză de Iepure, alias Florin Piersic – Soby Cseh, dobândind un rol tot mai complex şi mai personal în acţiune. În ultimul său film, *În fiecare zi mi-e dor de tine,* Gheorghe Vitanidis a schimbat „registrul" – lăsând în seama regizorului Mircea Moldovan serialul de aventuri – şi abordând comedia muzicală, cu o distribuţie de „comici vestiţi ai ecranului", Stela Popescu, Marin Moraru, Alexandru Arşinel, Jean Constantin, în roluri suculente şi truculente, dar şi cu Emilia Popescu (la al doilea rol pe ecran, un talent exploziv), Teodora Mareş (tot frumoasă), David Ohanesian (pe post de tată „încuiat" dar nu incurabil), Iurie Darie (un director de teatru), Nicolae Caranfil (înainte de a deveni Nae), Florin Piersic (cu rol de „vedetă", altfel spus, de Florin Piersic). „De toate pentru toţi", aşadar, pe scenariul unui umorist încercat, Octavian Sava, care a cochetat cu cinematograful încă de la *Post-restant,* şi pe partitura compozitorilor Gheorghe Grigoriu şi Ionel Tudor care satisface gusturi melodice diferite, lirice şi ritmice. „Visul muzical-cinematografic" *Gloria nu cântă* rămâne, însă, departe...

O adevărată revelaţie au fost filmele cu elevi, iniţiate de regizorul Nicolae Corjos, la propunerea scenaristului Gheorghe Şovu (care a trecut „cu arme şi bagaje" din tabăra profesorilor în aceea a scriitorilor pentru film): *Declaraţie de dragoste* (iunie 1985) a fost „capul de serie", au urmat *Liceenii* (noiembrie 1986), *Extemporal la dirigenţie* (februarie 1988), regizorul reluându-şi serialul – înainte de a-i fi luat – după Revoluţie. *Declaraţia de dragoste* a „picat" – cum scria Alice Mănoiu – ca „ploaia pe ogor însetat": autorii propuneau spectatorilor întâmplări cu elevi într-o ultimă clasă de liceu şi succesul la publicul tânăr a fost instantaneu. Neîndoios, foamea de pelicule destinate vârstei tinere constituie principala „sursă de atracţie" a acestui gen de filme. Dar, dincolo de cadrul general al succesului de public, există câteva argumente particulare ale filmelor în discuţie: realizatorii s-au priceput să găsească tonul potrivit, în relaţia cu tinerii – de pe ecran şi din sala de cinema –, să extragă, din mediul şcolar (dintr-un mediu şcolar, să-i zicem, idealizat), personaje şi întâmplări atractive, argumentul lui „va urma" fiind şi el de luat în consideraţie. Astfel s-a născut al doilea film al seriei, *Liceenii,* un film în care scenaristul şi regizorul au recurs la o stratagemă, alegându-şi drept personaje principale elevi dintr-o clasă mai mică (eroi care, prin forţa lucrurilor, nu repetau „declaraţia de dragoste" ci o anticipau ca psihologie). Al treilea film al seriei, pe acest principiu, a fost şi cel mai împlinit (deşi fiecare dintre filme a avut „nada" sa de interes): autorii preiau pe Ioana şi Alexandru din *Declaraţie de dragoste* (Teodora Mareş şi Adrian Păduraru), pe Mihai, Ionică şi Dana din *Liceenii* (Ştefan Bănică jr., Mihai Constantin şi Oana Sârbu), împreună cu profesorii lor Socrate (Ion Caramitru) şi Isoscel (Tamara Buciuceanu-Botez), printre ceilalţi profesori fiind Diana Lupescu, Cristina Deleanu, Mariana Cercel, personajele fiind „topite" într-o tramă învestită cu un sâmbure conflictual mai consistent, care angrenează personaje noi: Anca, fata profesorului Socrate, elevă într-a noua (Mădălina Pop), colegul ei de clasă Doru (Dan Zamfirescu), alţi tineri, printre interpreţi fiind şi Jana Gorea (în rol de bunică), Vasile Boghiţă (tată de elev „cu probleme"). Atât *Extemporal la dirigenţie* cât şi episoadele anterioare s-au

bucurat de o primire entuziastă din partea publicului tânăr la data premierei. Astfel se face că, într-o anchetă realizată pe criterii sociologice şi publicată în revista „Cinema” din acea perioadă, cea mai bună actriță română a tuturor timpurilor a fost considerată – de către un „eşantion reprezentativ” – Oana Sârbu. Alte comentarii mi se par de prisos. De o bună primire publică s-a bucurat şi filmul Elisabetei Bostan *Promisiuni* (octombrie 1985). Autoarea Năicilor şi a Veronicilor, a unor frumoase „cărți de poveşti” în imagini, cântate sau dansate, îşi propunea să investigheze – însoțită de aceeaşi scenaristă, Vasilica Istrate – universul familiei, al relațiilor dintre părinți şi copii, dintre părinți şi părinți. O fetiță de 11 ani îşi descoperă adevăratul tată. Ocolind melodrama şi întrebările retorice, *Promisiuni* beneficiază de câțiva interpreți ataşanți: Maria Ploae este mama (tristețe şi zâmbet, nor şi senin) şi Mircea Diaconu, soțul ei (un personaj cuceritor, harnic şi bun), mai joacă în film Aurel Giurumia (un bunic simpatic), Ion Caramitru (în rolul „tatălui neştiut”), Ioana Crăciunescu (o soție cu predispoziție de victimă), Valeria Gagialov (o bunică), Rodica Mureşan (diriginta fetiței), George Mihăiță (un prieten de familie), Sanda Toma, o actriță pe care ecranul a nedreptățit-o, ani la rând, flagrant. Fata? Fata, numită Oara, este Medeea Marinescu, o „veche” cunoştință cinematografică al cărei personaj străluceşte prin sinceritatea expresiei, prin capacitățile de interiorizare, prin pofta de adevăr. O imagine cu tonalități lirice dar şi cu încordări dramatice (Ion Marinescu), o muzică destinsă, melodios-nostalgică (Temistocle Popa) însoțesc demersul regizoral. Regizoarea Elisabeta Bostan a continuat să lucreze cu febrilitate. *Unde eşti, copilărie?* (1987) reia, în coperte contemporane, „Năicii” de odinioară, propunând, totodată, o întâlnire, peste timp, a celor doi interpreți de odinioară, Bogdan Untaru şi Alexandra Foamete. După cum subliniază Laurențiu Damian în monografia regizoarei, vizionând filmul astăzi, „constați caracterul său de «unicat», nu numai în cinematografia noastră ci şi în cea europeană. Ca să nu mai spun de unicitate chiar în ceea ce priveşte filmografia autoarei”. Prin filmul *Zâmbet de soare* (realizat în aceeaşi perioadă), Elisabeta Bostan, revenită la *musical,* face încă un pas novator, spre receptivitatea specifică a unei alte vârste, „pragul dintre adolescență şi tinerețe”. Tot Laurențiu Damian spune în cartea sa: „Povestea are substanță şi se lasă descifrată ca o «psiho-comedie» în care nişte tineri exuberanți descoperă soluția eliberării de stres (bacul, examen serios dealtfel) într-o evadare muzicală şi ironică dincolo de «bariera timpului». Se intră deci cu arme, bagaje şi gânduri năstruşnice direct în... poveste. Profesorul devine împărat, profesoara împărătească, alți «profi» devin fie o doică, fie un inorog (da, chiar un inorog!), îndrăgostiții (un fel de miri ai anului II) se transformă, normal, într-un Făt-Frumos (şi inteligent), şi o Ileană-Cosânzeană, în plus, fete de împărat, formația «Zâmbet de soare», formație de muzică uşoară cu mare priză la public (pe vremea aceea nu se inventaseră „băieții de băieți” şi cultura de cartier era la pământ, *n.n.),* dansatori, decoruri ce ilustrează, deopotrivă, fastul basmului clasic şi fantasticul grotesc, muzică, multă muzică (pe vremea aceea hip-hop-ul nu se inventase încă, *n.n.),* tărâm real şi tărâm fantastic”. Regizoarea aducea pe ecran chipuri noi, atrăgătoare: Bianca Brad, Tudor Petruț, Carmen Galin, Mircea Diaconu, Adrian Vâlcu, Adrian Ciobanu, un trio unicat (Ioana, Magda şi Medeea Marinescu), „veteranii” George Mihăiță, Ileana Stana Ionescu şi

„surprizele” – Petrică Nicolae (în rolul Inorogului), Vasile Muraru şi Rudy Rosenfeld (cei doi zmei).

Ce filme au mai apărut pe ecrane spre sfârşitul anilor ’80? A încercat un nou film şi Lucian Mardare, *Din prea multă dragoste,* dar această a doua tentativă a cineastului a fost şi ultima. Anghel Mora a debutat ca regizor în lungmetrajul de ficțiune prin filmul *Rezervă... la start* (după alte două tentative cinematografice în care şi-a demostrat propensiunea pentru zona spectaculoasă a sportului de performanță: scurtmetajul de diplomă *Aur, cât un nasture pe piept* şi documentarul de montaj *Recorduri, lauri, amintiri*); filmul dobândea la Costineşti ’88 premiul de debut regizoral şi încă două distincții în palmares: premiul pentru imagine (Marian Stanciu) şi premiul de montaj (Melania Oproiu). Co-scenarist – împreună cu Şerban Marinescu – al filmului *Rezervă... la start,* Anghel Mora atrage atenția, de la debut, prin marea încredere în capacitatea de sugestie a imaginii, vizibilă în decupajul foarte cinematografic, în registrul de ritmuri al peliculei. Printre protagonişti: Mihail Stan, George Alexandru, Bogdan Stanoevici, Gheorghe Csapo, Florentin Duşe, Tania Filip, Ion Roxin, Tudor Filimon, Boris Petroff, Virgil Andriescu, Mircea Anca. L-am sărit (cronologic), dar l-am lăsat, programatic, la urmă, pe Şerban Creangă, pentru că – deşi este, în continuare, un regizor tânăr (fiind născut în iunie 1944) – *Clipa de răgaz,* filmul său din aprilie 1986, a fost şi ultimul de lung metraj. Activ în deceniul anterior, Şerban Creangă şi-a încheiat cariera de regizor cu o întoarcere la „dragostea dintâi”: în *Clipa de răgaz,* regizorul îşi regăseşte, pe alt palier al evoluției sale artistice, „suflul” din *Căldura,* din *Aşteptarea.* Pretextul narativ aparține scenaristului Tudor Popescu, un scriitor de talent, parcimonios, însă, cu scrisul cinematografic, deşi, ca dramaturg, devenise o prezență familiară în repertoriul multor teatre din Capitală şi din provincie. Nici ca tonalitate, scrisul cinematografic al autorului nu se aseamănă cu cel destinat teatrului: în timp ce dramaturgul este un ironist, cu vervă satirică, scenaristul este ponderat într-ale hazului, mult mai rezervat, auster. Dramaturgul şi scenaristul se întâlnesc, însă, sub semnul unei aceleiaşi, benefice, „vocații morale” (care stă şi la baza scenariului pentru *Clipa de răgaz).* Lăsând la o parte aparențele, despre *oameni* este vorba în *Clipa de răgaz,* despre directorul unei mari centrale industriale (ce vremuri!), autorul unui proiect căruia i-a dedicat – fără clipe de răgaz – viața, dar care are tăria morală să-şi înfrângă orgoliile, când alți specialişti ai uzinei găsesc o soluție mai avantajoasă; despre un inginer tânăr mai este vorba în film, bătăios şi incomod; despre un inginer vârstnic, căruia experiențe anterioare i-au cam tăiat elanurile participative; despre alt inginer, „uns cu toate alifiile”, care urcă treptele afirmării sociale fără a mai avea timp de „amănunte etice”. Este drept, situațiile aduse pe ecran nu sunt foarte originale. Dar filmul lui Şerban Creangă este, înainte de orice altceva, un „film de dragoste”, care – lăsând la o parte coincidențele intrigii – conferă personajelor principale „clipa de răgaz” a „regăsirii de sine”. Ştefan Iordache şi Ecaterina Nazare sunt protagoniştii tramei şi, totodată, elementul de echilibru al unei narațiuni cu elemente divergente; alături de ei, Manuela Ciucur, Ştefan Sileanu, Constantin Diplan, Florin Călinescu, Adrian Păduraru şi – în roluri mai mici – Cornel Vulpe, Sebastian Papaiani, Ştefan Tapalagă, Ion Siminie, Traian Stănescu. L-am lăsat la urmă pe Octavian Cotescu, în ultimul său rol pe

ecran: actorul interpretează rolul unui inginer „obosit de viață”, ne lasă încă un personaj memorabil în seria rolurilor sale antologice; îi revedem, cu emoție, chipul, dar actorul n-a mai găsit „clipa de răgaz” să ne transmită şi vocea, pe care încearcă să ne-o reamintească Florin Zamfirescu. Au colaborat la film operatorul Adrian Drăguşin (foarte inspirat, mai ales în „exterioare”), scenograful Cristian Niculescu, autoarea costumelor Viorica Petrovici, compozitorul Răzvan Cernat, muzica jucând un rol aparte în *Clipa de răgaz,* eroina fiind melomană, sala de concert devenind personaj, iar compozitorul – dirijor. Dacă n-ar fi fost vorba în propoziție despre filmul *Clipa de răgaz,* aş fi tras concluzia – la sfârşit de foarte lung capitol – că, în anii ’80, cantitatea a sufocat calitatea; aşa, rămân la concluzia că – până şi în cel mai neverosimil deceniu din istoria filmului românesc – cineaştii au găsit „clipa de răgaz” a unor creații valoroase. Am încercat să le identific...

DOCUMENTARUL, ANIMAŢIA ŞI INFUZIA DE TINEREŢE

Atât filmul documentar cât şi filmul de animație au înregistrat, în anii ’80, multe performanțe artistice de vârf, deceniul fiind – din multe perspective, şi, desigur, paradoxal – unul dintre cele mai faste din biografia genurilor respective. Regizorii consacrați, ai filmului documentar şi ai filmului de animație, au continuat să-şi înscrie în filmografii creații reprezentative (şi vom încerca să le nominalizăm în acest capitol). Dar semnul distinctiv al deceniului a fost *infuzia de tinerețe.* Oricât de paradoxală ar fi afirmația, trebuie să constatăm – şi să recunoaştem – că, şi în aceşti ani grei ai filmului național, cu chingi imposibile ale cenzurii, tinerii cineaşti au izbutit să-şi afirme şi să-şi confirme talentul, aptitudinile, personalitatea, spiritul civic, prin filme cu parametri artistici, moral-filosofici, social-politici superiori. Două ample studii consacrate filmului documentar şi filmului de animație din aceşti ani, datorate unor buni cunoscători ai domeniilor, Laurențiu Damian şi Ludmila Patlanjoglu (publicate în Almanahul „Cinema” 1990), subliniază, cu pregnanță, rolul important al cineaştilor tineri în producția cinematografică din respectiva perioadă. Iată, de pildă, ce spune Laurențiu Damian în articolul „Documentarul ultimilor zece ani – o proiecție de inimă”: „Tinerii generației – numite generic a anilor ’80 – au pornit tocmai de la esența genului, realizând însă adevărate filme de autor, pentru că devenise mult mai importantă «opinia» asupra unei realități decât realitatea însăşi. Evident, avem de-a face cu o stare extrem de subiectivă, modalitățile de filmare s-au diversificat, privirea realizatorului a însemnat un stil inconfundabil şi, lucru foarte important, există un univers tematic asemănător la mai toate filmele realizate de tineri: *Aflați despre mine...* (Adrian Sârbu), *Seraliştii* (Moscu Copel), *Ioane, cum e la construcții?* (Sabina Pop), *Dacă n-ar fi dragoste* (Ioana Holban), *Pe unde am fost şi am colindat* (Laurențiu Damian), *Iar ca sentiment, un cristal* (Ovidiu Bose Paştina). Apariția acestor filme, unele mult discutate în acea vreme, a redimensionat, cred eu, genul documentar, a relansat noi ambiții, a redeschis drumuri uitate în aparență, acele drumuri care s-au numit *Cazul D* (Alexandru Boiangiu), *Orşova – apoi s-a născut oraşul* (Constantin Vaeni), *În marea trecere* (Mirel Ilieşiu), *Stuf* (Titus Mesaroş)”. La rândul ei, Ludmila Patlanjoglu scria în articolul „Animația românească în anii ’80”: „Cel mai frapant fenomen al anilor ’80 este formarea unei noi generații de regizori şi animatori. Printre performanțele care îi fac prezența notabilă: debuturi de excepție,

premii la festivaluri internaţionale, filme reprezentative sub raport plastic şi ideatic. Unele din ele invită la multiple perspective. Se constată o receptivitate pentru aprofundarea cercetării virtualităţilor poetice ale limbajului animaţiei, o preocupare pentru dimensiunea metaforică a limbajului filmic. În producţii coexistă, alături de «stilul propriu», filme în stilul disneyan, modalităţi noi, sub influenţa artelor plastice contemporane sau a experienţelor unor şcoli naţionale de animaţie. Olimpiu Bandalac, Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Marcel Mihai, Dinu Petrescu, Constantin Păun, Ion Manea, Călin Giurgiu, Dinu Şerbescu, Lucian Profirescu, Mircea Toia, Călin Cazan, Marian Mihail, Adela Crăciunoiu, Mihai Şurubaru, Valentin Elizeu, Cristian Marcu, Dan Chisovski, Viorel Nica statuează pesonalitatea generaţiei de regizori ’80. Alături de ei se dezvoltă un grup de talentaţi animatori, mulţi dintre ei cu perspectiva de a deveni viitori regizori ca: Florin Săceanu, Anca Dumitru, Mihaela Mihăeasa, Despina Buneci, Costel Seltea, Virgil Toader, Adrian Gheorghe, Octavian Frecea, Mihai Creţu, Doina Cionga, Anita Ionescu, Elena Godeanu şi alţii. Cu toţii sunt elevii unui dascăl minunat, regizorul Victor Antonescu. El a împărtăşit generaţiei ’80 preţioase secrete ale animaţiei”.

„Cel mai frapant fenomen”, din anii ’80, iată, se spune răspicat şi în acest studiu, a fost formarea unei noi generaţii de regizori şi animatori. Din aceste două articole – care analizează aprofundat situaţia filmelor documentare şi de animaţie în anii ’80 – îmi voi îngădui să extrag şi alte date informative privind peliculele realizate la „Sahia Film” şi la „Animafilm”. De asemenea, drept material informativ voi utiliza, cu îngăduinţa autorilor, şi cronicile dedicate filmului documentar şi de animaţie, susţinute, ani la rând – şi în deceniul al nouălea –, de Olteea Vasilescu, Roxana Pană, Dana Duma în revista „Cinema”. Despre infuzia de tinereţe în creaţia cinematografică a anilor ’80 se vorbeşte insistent şi în aceste cronici – consacrate documentarului şi animaţiei – din singura, pe atunci, publicaţie (mensuală) de specialitate. Înainte, însă, de a intra în fondul problemei, aş reproduce un fragment dintr-un eseu semnat de regizorul Adrian Sârbu – tot din revista „Cinema” (nr. 3/1987); autorul, în final, îşi asumă filmografia de vârf a generaţiei sale: Tereza Barta – *Acei oameni minunaţi şi maşinile lor complicate, Ah, tinerii din ziua de azi,* Moscu Copel – *Seraliştii, Pe malul Ozanei, Vârsta de aramă,* Laurenţiu Damian – *Pe unde-am fost şi-am colindat,* Anghel Mora – *Eu merg, tu mergi, el aleargă,* Ovidiu Bose Paştina – *Iar ca sentiment, un cristal,* Sabina Pop – *Ioane, cum e la construcţii?, 18 ani: stop-cadru,* Adrian Sârbu – *Aflaţi despre mine..., Fabrica tineretului.* Articolul este intitulat „O experienţă tulburătoare”: „Eroii filmelor noastre documentare sunt aşa cum i-am găsit: unul visează o întâlnire cu extratereştrii, altul o familie care să-i dea sens existenţei, unii inventează un robot, alţii se chinuie să ţină în viaţă nişte maşini de mult inventate, sunt fruntaşi în muncă sau pur şi simplu îşi văd de treabă, unii vor să vadă neapărat marea pe care n-au avut prilejul s-o contemple decât cu închipuirea, undeva într-un adânc de mină, alţii aleargă în timp ce foarte mulţi doar merg. Lucruri simple, omeneşti. N-a fost nevoie să le inventăm. Erau acolo. Le-am restituit doar, odată cu personajele, într-un efort concertat de recuperare a firescului realităţii, de traversare a graniţei aparenţelor, de parcurgere tenace a drumului de la colectivitate la individ. Eroii noştri sunt diverşi şi mai ales foarte personali. Aşa i-am

cunoscut.” Pentru mulți dintre autorii acestei filmografii *sui-generis,* anii ’80 au fost anii primelor filme...

Pentru câțiva dintre maeştrii filmului documentar, anii ’80 au însemnat, însă, anii ultimelor filme. Despre doi dintre ei, a căror operă a fost o continuă „infuzie de tinerețe”, simt nevoia să vorbesc într-un paragraf special. *Opreşte-te, trecătorule,* ne-a spus Slavomir Popovici în anul 1981. „Un vânt de tragedie greacă bate peste opera acestui mare artist care ne priveşte mereu mustrător şi din când în când ironic” – scria Ecaterina Oproiu (în „Cinema”, nr. 10/1981), şi „nuanța”: „Hărnicia vine uneori de la har (harul lui Slavomir Popovici, dintotdeauna, deci şi din *Opreşte-te, trecătorule).* Filmele iscălite de acest bard – cu camera – vin parcă spre noi dintr-un arhaic şi măreț ev”. Această solemnitate a tonului, extrema sobrietate a mijloacelor de expresie sunt evidențiate şi în cronica Olteei Vasilescu din rubrica ei tradițională, „Ambiția documentarului” („Cinema”, nr. 11/1981): „Fără comentariu, cu o coloană sonoră întemeiată pe o suită de epitafuri (extrase nu numai din colecția celebrului «cimitir vesel» aflat în comuna Săpânța, dar, alternativ, şi de pe unele pietre funerare rămase din antichitate) scurtmetrajul ne invită imperios la reflecție. Şi ne asigură totodată că pentru filmul documentar există mult mai puține subiecte inabordabile decât ne-am obişnuit a crede”. Însoțit de colaboratoarea sa statornică Gabriela Ionescu, Slavomir Popovici a realizat, apoi, încă două filme. Întâi a filmat, nu fără strângere de inimă probabil (dar lăsându-ne un „document de suflet”), *Mutarea bisericii Olari* (1982). Apoi a mai apucat să facă un drum prin părțile Severinului, unde şi-a ales „subiectul de adio”: *Nuntă pe Valea Caraşovei* (1983). Printr-o stranie coincidență, la o săptămână după „marea trecere” a lui Nichita Stănescu, s-a stins şi Slavomir Popovici: Nichita venise la Bucureşti, în acel tragic decembrie 1983, venise să moară, tot de la o nuntă pe Valea Caraşovei. Mirel Ilieşiu a rămas printre noi până în martie 1985. A lucrat la filme documentare până în ultima clipă. În toamna anului 1981 prezenta pe ecrane – în program cu... *Kramer contra Kramer* – mica bijuterie cinematografică intitulată *Linişstea picturii* (distinsă, pe lângă premii naționale, cu un premiu important la Montreal). Într-o comună din județul Timiş, Mirel Ilieşiu a descoperit un personaj seducător: un tânăr, „bolnav cu inima” (cum zice el), care-şi alege pictura drept leac de supraviețuire, se hotărăşte să trăiască – la propriu – pentru a aşterne pe pânză viața satului său, a consătenilor, a anotimpurilor, aşa cum se văd ele la Ghilad, tablouri pe care Ecaterina Oproiu le descrie cu inimitabila sa euforie verbală: „anotimpurile omului şi anotimpurile naturii, copii la scăldat, obiceiuri rurale, berze în vârful stâlpilor de înaltă tensiune şi pomi, mulți pomi în poziția de drepți, imense livezi cu pomi-sorcove, cu pomi-soldați, pomi care umplu pământul până la orizont şi, dincolo de el, satul apărându-ne astfel ca un continent al jerbelor cu mere, cu pere, cu păsări, păsările paradisului, desigur, şi cu codri de floarea soarelui, căci la Viorel Cristea lanurile de floarea soarelui se transformă în păduri şi pădurile în codri şi floarea soarelui creşte mai înaltă decât stejarul, devine un arbore gigant, milenar, un fel de sequoia, contemplând din vremuri imemoriale roata istoriei şi rotirea generațiilor, copiii la scăldat, țăranii la muncile câmpului, câmpurile mustind de căpşuni, de pepeni, câmpurile privind ciorile care zboară negre, ca nişte avioane în picaj, dar din partea opusă vin

cocori, vin în săgeată, vin gătiți ca soldații care schimbă garda la Buckingham-Palace". Singuraticul erou al lui Mirel Ilieşiu – decoperi în final – are şi o bucurie secretă, bucuria prieteniei, cu un şofer de camion, cunoscut din întâmplare, care se opeşte din când în când la Ghilad şi devine marele judecător, marele confident al pictorului. Ecaterina Oproiu continuă: „Cel mai frumos moment din film e secvența în care pictorul declară că îi este atât de recunoscător prietenului său – fără de care aceste tablouri n-ar fi existat, încât l-a rugat să-şi pună semnătura alături de a lui. Prietenul a cedat şi a semnat. Aparatul prinde în prim plan cele două semnături. Pe ecran poți citi: Viorel şi Lelu. Două pseudonime moderne pentru Castor şi Pollux. Ajungând aici, documentarul despre pictură se transformă într-un poem la care Mozart şi Haendel şi Vivaldi şi Bach îşi dau contribuția ca să-l convingă şi pe Viorel Cristea şi pe noi – şi reuşesc! – că singurătatea nu-i o boală nimicitoare atâta vreme cât în lume mai există o sămânță de dragoste frățească. Acea dragoste nu este contrariul urii, ci contrariul indiferenței, duşmana de moarte a lui Mirel Ilieşiu." Printre colaboratorii regizorului: operatorul Doru Segal, monteuza Elizabeta Dragomir, autorul aranjamentului muzical Teodor Matache. Mirel Ilieşiu a continuat să lucreze, cu frenezie: *Mireasa* (1982) urmărea transportul unui utilaj industrial imens de la uzina producătoare la beneficiarii aflați în alt colț de țară; tot pe atunci, regizorul desena pe ecran un *Autoportret în timp*, din 1983 datează un nostalgic *Sfârşit de veac în sunet şi imagini*: ultimul său film avea să fie *Noul teatru vechi,* povestea renovării teatrului brăilean „Maria Filotti", de fapt o poveste cu bătaie mult mai lungă, povestea unui „miracol teatral". După acest film n-a mai urmat nimic. A intrat în joc amintirea...

Unul dintre regizorii care au atins, în anii '80, vârfuri ale creației (nu unul, ci mai multe) a fost Nicolae Cabel. Continuându-şi prospecțiile în aria natală, buzoiană, regizorul a început deceniul cu documentarul *Siriul '81* şi, din aceeaşi zonă, şi-a extras subiectele unor filme precum *...De taină, de piatră, de dor* (1982) iar, mai târziu, superbul poem *Caii de dimineață* (1986) şi exercițiul liric *Oraş cu salcâmi, primăvara.* Intre timp, paşii l-au dus şi l-au readus în universul artei şi culturii: *George Bacovia, poemul de mâine* (1983), *Sentimentul unu* (1986), *Ion Vlasiu, un drum spre oameni* (1988). Fiecare dintre aceste documentare, care se înscriu pe orbita unor preocupări constante ale cineastului, ar merita câte un cuvânt în plus. *Caii de dimineață,* de pildă, nu este numai un poem de mare frumusețe imagistică, regizorul izbuteşte performanța de a ridica subiectul „la puterea unei meditații filosofice" (cum notează undeva Alice Mănoiu). *Sentimentul unu* este un original şi seducător „film de artă" care ne apropie de universul pictural al unui artist original şi seducător, Sever Frențiu. Regizorul Nicolae Cabel reuşeşte să sintetizeze pe ecran fascinația specială exercitată de pictura lui Sever Frențiu, explicând – într-un interviu – câteva dintre semnificațiile gestului său creator: „Ar putea să constituie un fel de laitmotiv detaliile picturilor sale, acele câteva care au fost incluse în lectura de zece minute a acestui film. Şi chiar dacă mă înşel asupra «traducerii», am simțit puterea de fascinație a sferei. Sfera ca puritate nu doar a formei, dar şi a conținutului". Există, parcă, un fluid magnetic în filmul lui Nicolae Cabel: originalitatea şi sobrietatea detaliilor, prim-planurile cu mâinile artistului, figura sa ascetică spun multe, spun totul, despre truda unui artist cu o personalitate

cuceritoare. Şi-a urmat traiectoria ascendentă şi o regizoare ca Felicia Cernăianu, în spațiul generos al unor filme precum *Pe Valea Frumoasei* (1981), şi Ce *facem pentru ei?* (1981), *Maria lu' Pascu* (1984), *Răspundem pentru ei* (1985), *Culoare, vis, lumină* (1988) sau *Arad – portret contemporan* (1989). Regizoarea s-a impus atenției criticii (dobândind şi frumoase premii internaționale) prin privirea directă asupra unor realități imediate, însoțită de sigure capacități portretistice, în scurtmetrajul *Pe Valea Frumoasei* (acesta e „adevăratul film documentar!" exclama Laurențiu Damian în studiul amintit), dar mai ales prin superbul personaj propus în eseul *Maria lu' Pascu,* cu imagini antologice datorate operatorului Mircea Bunescu. Portretul eroinei titulare, o femeie dintr-un cătun izolat filmată în îndeletnicirile ei zilnice, este de o frumusețe indicibilă. Să-l ascultăm şi pe Radu Cosaşu (într-un articol din „Cinema", nr. 5/1986): „O splendoare ca acea *Maria lu' Pascu*, portretul unei gospodine de la munte realizat de Felicia Cernăianu, extinde spațiul şi prezența creației până în livadă, descoperind în materia unei case de țară maternitatea supremă a poeziei". Pentru mulți dintre cineaştii „titrați" ai Studioului „Sahia", anii '80 au însemnat infuzii de gând creator tânăr. Ion Bostan, de pildă, dintre zecile de filme realizate în această perioadă a selectat câteva, pe care le-a inclus într-un ciclu intitulat „Delta Dunării – sanctuar al naturii... Delta insolită" (*Morunul uriaş, Sulina, vechea poartă a Dunării* – 1981, *Migrația păsărilor, Aur, argint şi istorie, Pescăruşii lui Hitchcock* – 1982, *O îndeletnicire milenară – pescuitul, În jungla verde de sub apă, Insule plutitoare, Pretutindeni freamăt de aripi, Stejari şi liane* – 1983, *Se întorc pelicanii, Balena de piatră, Când înfloresc nuferii* – 1985); regizorul şi-a consolidat, în paralel, preocupările astronomice, prin scurtmetraje precum *Cometa Halley revine* (1984), *Sub cupola Planetariului* şi *Cum s-a format Universul* (1986), *Planeta Terra pe traiectoria ei galactică* (1987), *Misterul cometelor* (1988), *În pragul cosmosului, Soarele azi* (1989). Filmografia regizorului Alexandru Boiangiu s-a îmbogățit cu creații variate din punct de vedere tematic şi stilistic: *România, toamna* (1983), *Casa noastră pe rotile* şi *Panait Istrati, o flacără vie* (1984), *Ecoul* (1985), *Oameni de nădejde* (1989). Jean Petrovici s-a aflat, iarăşi, în căutarea unor subiecte insolite, dintre filmele sale – *Vasilache şi Mărioara* (1981), *Geneza* (1982), *Un vis prometeic* (1988) şi altele – distingându-se documentarul poematic *Constantin Lucaci* (1985), consacrat unui artist puternic şi fascinant, care a lăsat în urma lui, pe unde a trecut, în diferite oraşe ale țării, minuni de frumusețe, inimitabilele sale arteziene din oțel, ca nişte personaje dintr-un palpitant basm modern. Preocupări felurite a avut şi un regizor ca Ion Visu: *Un oraş în Transilvania* (1982), *Vlăhița, foc continuu* (1983), *Echipajul Neptun* (1984), *Desprinderea de țărm* (1987). Zeci de titluri şi-a adăugat în filmografie regizorul Pompiliu Gâlmeanu (1932-1999); printre ele: *Oameni de piatră* (1981), *Liviu Rebreanu – naşterea unui roman* (1986), *Ioana Radu, omagiu romanței* (1987), *20 de crizanteme, Locuri de epopee* (1988), *Județul Dâmbovița, vatră de țară, de muncă şi de dor* (1989). O „a doua tinerețe" s-a simțit şi în creația regizorului Titus Mesaroş, care şi-a descoperit resurse pamfletare, o ironie sănătoasă şi, în bună parte, lucidă: *Urâți-vă cu măsură, tovarăşi, Într-o grădină încântătoare* (1983); paleta cineastului a fost diversă, au încăput în ea filme precum *Creații populare în lemn* (1981) şi *Sticlarii din Poiana Codrului* (1981*), Şurile* (1982) – un elogiu de suflet adus gospodarilor

satului –, *Pe Bistrița la vale* (1984), *Sub aripa aviației* (1985), *Lecția de anatomie* (1987). L-am regăsit, activ, şi pe Iancu Moscu: *Oraşul teatrelor* (1981*), Porți către frăție* (1983), *Un fir lung de peste 365 de zile* (1985), *Soarele de pe masa dumneavoastră* (1988).

O tematică preponderent culturală a abordat Paul Orza: *Cărturarul din Avrig* (1981), *Pictura ca o baladă* şi *Sibiu, oraş al muzicii* (1982), *Onisifor Ghibu* (1983), *Întâlnire cu Traian Brădean* (1984), *O punte aruncată între suflete* (1985), *Leonard, prințul operetei* (1986), *„Astra", pe baricadele luptei naționale* (1987). Ancorat în problematica de fiecare zi a „cetății", regizorul David Reu s-a făcut cunoscut prin filme ca *Metroul bucureştean* (1981), *Grădini suspendate şi himere* (1982), *Calea Moşilor, trecut şi prezent.* În paralel cu filmele de ficțiune, Nicolae Corjos şi-a continuat activitatea de documentarist (filmând, îndeosebi, în Bucovina şi fiind atras de teme muzicale): *Tinere talente ale muzicii româneşti* (1982), *Ciprian Porumbescu* (1983), *Casa cea mare* (1984), *Trandafiri, cu dragoste* (1985), *Cercurile vârstei* (1986), *Pământul ca o mireasă* (1988). Dintre regizorii cu preocupări axate, în principal, pe filme ştiințifice sau din zone limitrofe au ieşit în evidență: Mircea Popescu *(Lumea furnicilor, Floarea apelor, Apa Terrei, Sensibilitatea plantelor, Muguri, Uzina tăcută*, *Circuite refăcute*, *Picătura de ploaie*, *Cătina albă*), Doru Cheşu (*Celula ucigaşă*, *Geobotanica*, *George Pop de Băseşti*), Paul Cojocaru (autorul unui serial *Dobrogea în mărturii arheologice*), Olimpia Daicoviciu (*În California antichității*, *Ion Agârbiceanu*, *Recucerirea universului sonor*, *Cucuteni, un mileniu de artă*, *Torcătoarele*, *Ceramica de Săcel*), Liliana Petringenaru (*Sărbători de iarnă în România*, *Apa, această necunoscută*, *Mişcarea, o necesitate*, *Flacăra continuu regenerativă*, *Dridu la metereze*), Stelian Penu (*Covurlui la timpul viitor*, *Bună dimineața, Covurlui*, *Irigație, ştiință şi artă*, *Acolo unde Dunărea urcă spre oameni*, *Armonii în do Major*), Paula Popescu-Doreanu (*Dacii în Țara Bârsei*, *Podoabe la români*, *Despre teatru şi ceva în plus*), Alexandru Sîrbu (*Contraste în arta plastică*, *Manuscrise, scrisori, amintiri*, *Zânele de la pădure*, *Adolescența*, *Limbajul calculatorului*, *Lacul Văcăreşti*), Gheorghe Ştiucă (*Argument pentru sănătate*, *Focul albastru*, *Omul şi umbrele lui*), Olga Zissu (*A opta şansă*, *Apilarnil*, *Dunărea întâlneşte mai repede marea*, *De cu zi şi până în seară*, *Agresiune de lungă durată*), Alexandru Gaşpar (*Străpungerea*, *Tuneliştii*), Florica Fulgeanu (*Coordonatele materiei*, *Sângele, puterea vieții*, *Copiii, sensul vieții*, *Răspunderi pentru urmaşi*), Eugen Gheorghiu (Împătimiți *de carte*, *Ştafeta pâinii*, *Translare pentru viitor*), Lucian Durdeu (filmele agricole *Mecanizarea culturii cartofilor*, *Producții mari de legume*), Dumitru Done (*Satul şi artiştii săi*, *Sondorii*, *Prima arhitectă din lume*, *Destinul urban al unei localități rurale*), Valeriu Slobozeanu (*Gogu Constantinescu*, *Militanți pentru Unire: Costache Negri*, *Unirea Moldovei cu Muntenia*, Şcoala părinților), Ladislau Karda (*Cu ultrasunetul în corpul uman*, *Lumina ochilor*, *Medicii continuă să filmeze*, *Natura, o uriaşă farmacie*), Paul Socrate Mateescu (*Anotimpul păsărilor*, *Din toamnă până la primăvară*, *Informatica de proces*), Lupu Mihăiță (*Inul*, *Cânepa de fibră*), Maria Săpătoru (*Această iarnă în Retezat*).

A continuat să facă filme regizoarea Florica Holban (1928-1996), cele mai reprezentative titluri fiind *Depinde de noi* (1982) şi *Din proprie inițiativă* (1983), pelicule în care autoarea şi-a afirmat, cu consecvență, spiritul civic care i-a călăuzit întreaga creație. „Ştafeta" a fost preluată de fiica sa, Ioana

Holban: *Dacă n-ar fi dragostea* (1983), *Succesiune aproape vacantă* (1985), *Împlinire* (1988), *Creangă şi Junimea* (1989). O autoare personală a continuat să fie Alexandra Irimie, cu filme diferite ca gen, *Când un copil întreabă* (1984), *Vasile Părvan* (1986), *Câteva cântece de leagăn* (1987), *Alergiile* (1989). Regizoarea Luiza Ciolac şi-a adăugat şi ea pelicule diverse în filmografie: *Vacanţă la Durău* (1981), *Un om pentru oameni* (1982), *Un diamant pentru fiecare* (1985), *Halterofilii* (1986), *Semnul muzicii* (1988), *Timişoara, oraşul meu* (1989). O sensibilitate aparte au filmele lui Alexandru Drăgulescu: *La Timişoara, într-o grădină* (1981), *Valea lui Anghel* (1983), *Iarna s-a oprit la Dunăre* (1985), *Târgovişte, veche vatră de comerţ* (1988). În registrul turistico-sportiv a continuat să evolueze Ervin Szekler: *Nu există pământuri rele* (1983), *Rezervaţia Pietrosul Mare al Rodnei* (1986), *Ritmuri clujene* (1988). Tot cu pelicule sportive a venit şi Eugen Popiţă: *Patru băieţi de aur* şi *Nadia Comăneci* (1981), *Olimpicii noştri* (1988), *Voinicii din Rădăuţi* (1989), între aceste scurtmetraje semnând şi un lungmetraj: *Universiada.* Cu accente culturale sunt filmele lui Gheorghe Horvat: *Casa şi oraşul* (1982), *Pălăria bunicului* (1984), *Pe Copou la Sadoveni* (1987). Printre celelalte filme produse în anii ’80 se numără *Herja, crochiu minier* de Francisc Mraz (1986), *După 20 de ani, Orşova* de Constantin Vaeni (1989), *Din Vaslui, aparate de măsură şi control* de Savel Stiopul (1988), *Portret în borangic* (1983) şi *Cartea olarilor* (1987) de Vlad Bâtcă, *Cu mâinile spre cer* (1985) de Mihai Bucur. O pecete inconfundabilă de poezie, umor, ironie, căldură sufletească au filmele semnate de Doru Segal (singur, sau în colaborare cu Paula Segal), recomandate, totodată, prin ponderea demersului cultural, prin capacităţile lor reflexive: *Orgile din Transilvania* (1982) este un film cu armonii celeste, *Înţelepciunea şi limitele ei* (1983) – o inteligentă şi spirituală incursiune în lumea unor maxime celebre; prin filme ca *A fost odată* (1984), *Echipajul* (1985), *Absolvenţii* (1986) autorii poposesc încă o dată în universul adolescentin, atât de familiar lor din incursiuni anterioare, *Cele 30 de trepte ale Oltului* (1989) este un elogiu adus luminii. Filmele cuplului Doru şi Paula Segal constituie o „introducere”, cred, ideală, la discutarea unor cineaşti precum Moscu Copel, Ovidiu Bose Paştina, Sabina Pop, Ada Pistiner, Adrian Sârbu, Laurenţiu Damian, Tereza Barta, Şerban Comănescu, Anita Gârbea care au pus, cum se spune, „punctul pe i” în infuzia de tinereţe, definitorie pentru destinele documentarului românesc în deceniul al IX-lea.

Iată şi câteva filme ale acestui „nou val” din filmul documentar românesc. În 1981, Ada Pistiner – în spiritul filmului ei de debut, *O echipă de tineri...* – propunea scurt metrajul *Aritmetică realistă la Seini,* o radiografie, cum o spune şi titlul, realistă a satului contemporan, cu modificările sale demografice, psihologice şi sociologice, cu fostele ţărăncuţe care visează să se facă manechine la Baia-Mare şi merg pe tarla în sandale „cu toc de-un stânjen şi tălpi cvadruple”, în timp ce mamele lor, în vremea tinereţii, bătătoriseră acelaşi pământ cu tălpile goale. Tot în 1981, Anita Gârbea intra în cinematograf cu *Lăcaşul zeilor muţi,* un zbor deasupra unui cuib de cuci, menit să pună pe gânduri, mai ales că autoarea nu evită să aducă în discuţie condiţionări sociale. Al doilea film al regizorului Şerban Comănescu, din 1982, era *Cealaltă parte din noi,* portretul unei soţii de marinar care trăieşte, o viaţă, cu ochii în zare, scrutând întinsul mărilor, spre a întrezări, parcă, acolo departe, capătul furtunilor, furtunile cu pescăruşi de furtună,

furtunile singurătății. Tot în 1982, Moscu Copel îşi inaugura o filmografie de excepție, vădind o autentică vocație de documentarist, exprimată îndeosebi prin acuitatea privirii – care descoperă subiecte insolite şi fapte de viață încărcate de miez –, prin incisivitatea comentariului, adesea sarcastic, prin forța de percutanță a metaforei; *Seraliştii* este prima verigă a unui lanț de capodopere, un film trist şi adevărat despre o lume necăjită, întunecată, cu atât de rare raze de lumină şi cu un final de-a dreptul tragic; tinerii care n-au văzut niciodată marea ajung, în fine, pe țărm euxin, într-o zi ploioasă, rece, noroasă, tristă ca însăşi viața lor. Aceleaşi tonalități răzbat şi din filmul de început al regizorului Adrian Sârbu, *Aflați despre mine că sunt bine sănătos* (1982), o incursiune într-un mediu similar, un „cămin de ne-familişti", prin care autorul încearcă să prindă în obiectiv câteva destine, la rândul lor chinuite, aproape fără de speranță; de mare autenticitate, filmul este, totodată, un „tablou de epocă", cu accente – le-aş zice – neorealiste. O regizoare, Sabina Pop, într-unul din primele filme, *Ioane, cum e la construcții?* (1983), s-a apropiat, de asemenea, cu înțelegere, cu speranță, de câteva destine contemporane – printre care şi acela din titlu –, încercând să afle, şi aflând, detalii în măsură să portretizeze statutul social şi moral al unor tineri din realitatea contemporană. Tereza Barta semna, în 1985, *Fals tratat de intimitate despre Horia Flămându;* Laurențiu Damian scria despre film că este „o bătălie câştigată tocmai prin totala lipsă de prejudecată a cineastului – el trebuie să afle cu orice preț ceva, ceva despre omul care stă într-un atelier izolat, vorbind puțin, lucrând într-o linişte desăvârşită, conservând misterul, dar insistența aparatului de filmat este mai tare şi descoperim un om chinuit de creație, chinuit de forfota unui vernisaj, de falsitatea necesarelor conversații, resemnat că are alături o operă, dar nici un copil". În 1987, Ovidiu Bose Paştina semna un documentar de o „transparență" ideatică – deopotrivă estetică, morală şi filosofică – perfectă, *Iar ca sentiment, un cristal,* pornind din ambianțele „neutre" în care s-au născut marile performanțe (nu numai sportive!) ale lui Ivan Patzaichin.

L-am lăsat la urmă pe Laurențiu Damian, nu numai pentru că am reprodus, pe parcurs, şi opinii ale sale referitoare la filmele colegilor, ci pentru că nici unul din filmele autorului din anii '80 n-a ieşit pe ecrane (în epocă) aşa cum l-a vrut autorul: *Pe unde-am fost şi-am colindat* (1982), un film pertinent despre dificultățile vieții de şantier, urma să fie *Acțiunea 7000,* o „acțiune" cu mare grad de inutilitate – nu intru în amănunte –, „tipică" pentru un anume timp social-politic; din documentarul *Maria Tănase* n-a rămas, în epocă, din pricina cenzurii, decât o „felie", *Scrisoarea Măriei Tănase* (1986); cât despre *Cota zero* (1988), un film premiat la festivalul de film documentar „Contemporania" de la Târgovişte (într-o ediție în care am avut onoarea să fiu preşedinte de juriu, fapt care n-a rămas fără urmări), el a fost pur şi simplu interzis de conducerea de atunci a Consiliului Culturii şi Educației Socialiste. Toți cineaştii amintiți au contribuit în mod esențial la înscrierea filmului documentar pe cote superioare de interes civic, social-politic şi estetic. De altfel, fiecare dintre regizori şi-a clădit, în anii '80, o filmografie substanțială. De pildă: Moscu Copel şi-a continuat filmul de debut cu alte filme de mare adevăr şi frumusețe spirituală, de mare densitate ideatică: *Pe malul Ozanei*, *Vârsta de aramă* (1987), *Intrarea unui tren în gară* (1988); Ovidiu Bose Paştina realizase, chiar înaintea filmului

amintit, *Mai mulți vinovați şi o victimă* (1983), *Oameni care povestesc* (1983*), Atelier cu călăuză* (1985), iar în 1988 semna un seducător eseu, *Eu trebuia să joc Hamlet;* Sabina Pop avea la activ o semnificativă *Poartă spre vecini* (1982) şi avea să portretizeze inspirat o generație în documentarul *18 ani – stop-cadru*; sărind, deocamdată, peste filmografia regizoarelor Tereza Barta şi Ada Pistiner (care, spre sfârşitul anilor '80, s-au stabilit, pentru mai lungă sau mai scurtă vreme, în străinătăți), să reținem că Anita Gârbea a realizat, în continuare, documentare precum *O lume în intersecție* (1985), *Eu cât cânt atâta sunt* (1987), că în filmografia lui Adrian Sârbu s-au adăugat titluri ca *Fabrica tineretului* (1986) şi, în 1988, *35 de zile* (un impresionant efort „constructiv": realizarea, în timp record, a pasajului subteran din Piața Unirii), iar Şerban Comănescu, după ce debutase elocvent cu *Întoarcerea la viață,* în 1981 (o profundă meditație asupra condiției umane la o vârstă când timpul nu mai poate fi dat înapoi decât depanând amintiri), a mai creat scurtmetraje ca *Mârşa* (1984), *Fălticenii, vechi şi nou* (1985). N-aş sări peste „amănuntul" că, în anii'80, a realizat filme la Studioul „Sahia" unde a fost integrat încă pe vremea directorului Aristid Moldovan, în 1983, şi a activat până la „pensionarea forțată" din 1992 – şi actorul Ilarion Ciobanu, îndeosebi filme „utilitare", cu actori, cu prieteni-actori de fapt (printre care Amza Pellea, Traian Stănescu, George Oancea)...

Aş începe incursiunea pe teritoriile filmului de animație cu... sfârşitul: în ultimii ani ai deceniului s-au produs un număr-record de lungmetraje animate, rodul unor acumulări de experiență produse, în bună măsură, prin filmele acestei perioade. Se cunoaşte amănuntul că, la ora discursului ceauşist din 21 decembrie 1989, tovarăşul Dulea, responsabilul suprem cu cinematografia la acea oră, viziona, spre aprobare – şi avea nişte rezerve – filmul de lungmetraj *Aventurile lui Pin-Pin* de Luminița Cazacu, o spirituală şi fermecătoare feerie animată, cu un personaj îndrăgit de copii, care aduce cu pinguinul călător, spre Labrador, din versurile inegalabile ale lui Gellu Naum. Ce lungmetraje au mai fost create în acei ani? Victor Antonescu şi-a cucerit micii spectatori cu *Uimitoarele aventuri ale muşchetarilor,* un film care are în centrul povestirii câțiva şoricei năzdrăvani şi o familie canină, care, citind cartea cu muşchetari a lui Alexandre Dumas, provoacă un război „pe viață şi pe moarte" cu o trupă de pisici, înfruntând voracitatea frumoasei Miaulady, maşinațiile lui Michelieu şi ale acoliților lor, gărzile Cardinalului. Intr-o regie colectivă (Mihail Marian, Ana Maria Buzea, Artin Badea, Zaharia Buzea, cu muzică de Dumitru Capoianu), la „Animafilm" s-a produs, în 1987, şi serialul *Temerarii de la scara* 2, o poveste nu cu animale ci cu şcolari, doi băieți şi o fată care îşi propun să-l transforme pe colegul lor Fane, un tip mai leneş şi mai sceptic, într-un elev disciplinat şi diligent (printre autorii scenariului fiind, pe lângă Zaharia Buzea şi Mihail Marian, Iuliu Rațiu). Mai departe: în 1988, pe un scenariu de Mihai Opriş şi Constantin Păun, acesta din urmă a realizat lungmetrajul de animație *Novăceştii*, o poveste istorică – cu o grafică incitantă şi expresivă –, printre personaje fiind Gruia şi Bujor Novac, Ali-Paşa –. trimisul special al sultanului în Țara Românească – dar şi personaje fantaste, printre care o vrăjitoare foarte războinică; printre colaboratorii regizorului Constantin Păun, compozitorul Călin Ioachimescu. Un alt lungmetraj de animație din anul 1988 a fost *Fiul stelelor* de Mircea Toia, un science-fiction cu nişte

astronauți care, întorcându-se cu nava spațială „Argos” dintr-o misiune galactică, având la bord un „fiu al stelelor”, Kenno, eşuează, din pricina unei avarii, printre doreeni. Dacă adăugăm acestor lungmetraje serialul regizorului Laurențiu Sârbu, *Harap Alb* (de fapt, toate lungmetrajele au fost, la origine, seriale), care s-a încheiat după decembrie ’89, putem constata că „lecția” lui Gopo – care a realizat un lungmetraj de montaj, *Quo vadis, homo sapiens?,* încă din 1982, fiind, încă o dată, „deschizător de drum” în animația românească – a rodit.

Anii ’80 au dus la o dezvoltare fără precedent a „filmului de autor” în ansamblul creației de la „Animafilm”. Iată, ca un „fapt divers”, o singură „secțiune” din producția filmelor de autor (peliculele difuzate în perioada ianuarie 1985 – august 1986), un „eşantion” luat, cumva, la întâmplare, dintr-o perioadă de vârf din punct de vedere cantitativ: *Pârjolul* şi *Ziua însângerată* de Ion Truică, *Podul* de Olimpiu Bandalac, *Umor sportiv, Ucenicul vrăjitor, Trei elemente: foc – aer – apă* de Ion Popescu Gopo, *Perpetua renaştere* de Adrian Petringenaru (după o idee de David Erlich), *Vijelia* de Dinu Petrescu, *Teoria relativității* de Olimp Vărăşteanu (co-scenarist, cu Mihai Matei), *Tatăl meu* de Olimp Vărăşteanu (co-scenarist cu Lucia Olteanu), *Stop cadru* de Mihai Bădică, *Pompele* de Olimpiu Bandalac, *Pierde Vară* de Călin Giurgiu, *În rând cu lumea* de Dinu Şerbescu, *Graba strică treaba* de Isabela Petraşincu, *Galilei* de Mihai Bădică, *Casa* de Zeno Bogdănescu, *Spinii trandafirului* (I şi II) de Nell Cobar, *Lăudărosul* de Mihai Bădică, *Coşmarul* de Olimp Vărăşteanu, *Festivitatea de premiere* de Dinu Şerbescu, *Mozaic* (I şi II), un film de „pilule” *– 4 + 1, Cursa, Bagheta, Moda, Oul, Oaza, Salvatorul, Lecția, 3 = Trei* – realizat de Dana Duma, Ludmila Patlanjoglu, Doina Botez, Anca Olteanu, Andrei Roman, Mihai Marcel, Grigore Traian Pop, Adela Matei, Clemansa Sion –, *Portret* de Tatiana Apahidean, *Miracolul muncii* de Flori Liceica, *Timpul* de Constantin Păun, *Motanul şi bicicleta* de Zaharia Buzea, *La margine de lan* de Liana Petruțiu, *Stejarul din Borzeşti* de Mihai Şurubaru, *Drumul drept* de Olimp Vărăşteanu, *Cumpătare* de Liana Petruțiu, *Mincinosul* de Lucian Profirescu, *La operă* de Virgil Mocanu, *Întrecerea* de Flori Liceica. Acest „eşantion” reprezintă, „la scară”, animația românească în anii ’80: un avânt fără precedent al filmului de autor, regizori experimentați alături de cineaşti tineri, o emulație creatoare generală.

Primul moment artistic important în lansarea tinerei generații de realizatori a fost filmul *Caligrafie* (1982), debutul colectiv al unor regizori înzestrați, Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Olimpiu Bandalac, Lajos Nagy. Seducător prin inventivitate, filmul este un adevărat regal coloristic, este desenat cu umor şi pune în circulație personaje simpatice (un papagal somnoros, un şcolar leneş etc.). Radu Igazsag avea să devină „lider” de generație (mai ales după plecarea din țară a lui Zoltan Szilágyi, care după excelentul *Nod gordian* a mai realizat la Bucureşti două filme: *Arena,* în 1981 şi *Monolog,* în 1982). Mica bijuterie a lui Radu Igazsag datează din acelaşi an, 1982: *Fotografii de familie,* cu fotografiile sale fără chip, cu imaginile în negativ, cu compozițiile sale geometrice, vorbeşte pe un ton grav, sensibil, despre apusul unei lumi, despre dispariția lumii țărăneşti. De la aerul dezinvolt din *Primul cântec* (prin care începea să sondeze, împreună cu Zeno Bogdănescu, „universul muzicii”) până la preluarea obsesiilor militariste ale

lui Nichita Stănescu din *Tocirea,* Radu Igazsag şi-a dezvăluit disponibilităţi multiple, pe care avea să le fructifice mai departe – vom vedea – în deceniul următor. Olimpiu Bandalac va aborda, în continuare, filmul metaforic (propunând, în *Podul,* soluţii originale pentru comunicarea între semeni) şi încercând să familiarizeze micii spectatori şi cu „tainele desenului", într-un serial cu sigure rosturi culturale. Zeno Bogdănescu, la rându-i, pe lângă „jucăriile muzicale" pe care şi-a propus, cu Radu Igazsag, să le ofere copiilor, a realizat un „film de atmosferă", *Casa,* cu o virtuozitate plastică specifică autorului.

Din „lotul" filmelor realizate de regizori tineri fac parte multe alte scurtmetraje ale deceniului al nouălea. Zoltan Szilágyi, cum spuneam altundeva, a plecat, încă din 1984, în Ungaria, la studiourile din Kecskemet, dar înainte de aceasta a realizat la „Animafilm" încă două filme ieşite din comun, *Arena* în 1981 şi *Monolog* în 1983, două pelicule care – deşi rămân în „umbra" *Nodului gordian* – trădează, la rându-le, personalitatea şi originalitatea unui autor care (din păcate) a plecat din ţară, şi din cauza numeroaselor obstrucţii ivite în procesul său creator. În *Arena,* leit-motiv al depersonalizării – o temă dragă regizorului – este lupta dintre un cavaler obosit şi un balaur de mucava, încheiată în derizoriu, prin sinuciderea balaurului; sugestia „trăirii intermediate" (şi, implicit, absenţa unor sentimente adevărate) este subliniată prin spargerea ecranului de televizor şi recurgerea la aparatul fotografic pentru redarea „realităţii". În *Monolog,* după cum s-a subliniat încă de la premieră, cadrul cinematografic este secţionat, o jumătate aparţine aceleiaşi realităţi (receptată tot intermediat, printr-o fereastră), cealaltă jumătate revine oniricului, un spaţiu imaginativ cu funcţie de autoportret spiritual (autorul se desenează pe sine), în „ecuaţie" fiind introduse şi elemente subliminale, pasărea strivită în pumn.

Debutând în 1984, Dinu Petrescu (1952-2000) mizează – ca şi Zoltan Szilágyi – în primul rând pe grafică, sintetizând în *Vijelia,* prin transformări cromatice care dau o aură fantastă cuplului central, prietenia dintre un copil şi un mânz, a căror uimire şi spaimă în faţa naturii dezlănţuite conferă filmului caracterul unei parabole iniţiatice. În anii '80, Dinu Petrescu a ieşit şi în întâmpinarea spectatorilor tineri, cu o plăcută *Iarnă pe uliţă* de inspiraţie coşbuciană. Printre autorii care au contribuit la „infuzia de tinereţe" din producţia de vârf a studioului de animaţie s-a numărat şi Dinu Şerbescu, un ironist cu vocaţie, care s-a impus prin gag-uri simpatice îndeosebi în genul foarte scurt („filmul de scheciuri" sau „filmul-pilulă"), prin filme ca *Salt mortal, În rând cu lumea, Festivitatea de premiere* – realizate între anii 1982 şi 1985 –, în ultimă instanţă juxtapuneri de glume animate, însoţite de gesturi satirice. Un cineast cu aptitudini ludice s-a dovedit şi Ştefan Anastasiu, din creaţia căruia reţin *Trei pilule... greu de înghiţit* (cu contraste hazlii între aspectul personajelor şi lumea înconjurătoare) şi *Raport,* un umor mai sofisticat, cu trimiteri la mass-media; încă tânăr (născut în 1950), Ştefan Anastasiu a preferat să-şi încerce şansele artistice pe alte meleaguri, emigrând în anii '80, ca şi Zoltan Szilágyi, ca alţi colegi de studio, Clemansa Gita Sion, de pildă – adepta unei linii aparte în animaţie, cum a dovedit-o într-un film cu trimiteri mitice, ca *A trăi* (1983) –, sau Emanuel Teţ, provenit din mişcarea de cineclub, care, înainte de a porni spre Hollywood, a semnat un film de mare originalitate şi virtuozitate, *Poem*

dinamic (1982), combinând filmările cu actori şi desenul direct pe peliculă, într-o – cum s-a scris – „meritorie încercare de vizualizare a unui panteism de tip mioritic". Dintre cineaştii amatori au fost recrutaţi şi alţi regizori de talent ai studioului, printre care Gelu Mureşan (cu creaţii valoroase – *Gardul, Bagheta* – îndeosebi în deceniul anterior) şi Norbert Taugner jr., al cărui film reprezentativ – vesel şi cu inflexiuni satirice – rămâne *Un bob, două boabe* (1982).

Printre cei mai interesanţi cineaşti tineri ai anilor '80 s-a numărat şi Marcel Mihai, ale cărui filme au un acuzat nucleu metaforic: în *Prima izbândă* un copil face primii paşi (descoperirea mersului de către copil prilejuindu-i cineastului o savantă orchestrare a elementelor plastice, care se compun şi se descompun, într-o alternanţă dinamică, până la secvenţa finală care explică „misterul"), în *A fi*, o floare în lumină contracarează umbrele violenţei şi agresivităţii, *Oul* îmbogăţeşte zestrea satirică a animaţiei româneşti cu o pagină originală. Către sfârşitul anilor '70 îşi făcuse intrarea în lumea celei de a opta arte şi Ion Manea, printr-un film poetic, intitulat *Casa bunicilor* (1979), în care fantezia celor mici metamorfozează lumea în mod surprinzător, imaginile pastelate definind atmosfera „patriarhală"; sensibilitatea regizorului se va face simţită şi în filmele anilor '80, cu precădere în *Balerina* (1988) şi în amuzantul scurt metraj *Motanul şi Scufiţa Roşie* (1989). În „trecere" prin lumea desenului animat a fost şi pictorul Nicolae Alexi, filmul său *Zmeul,* în special, cu formele sale stilizate şi cu îmbinările nuanţelor sepia cu o cromatică diversificată, recomandând un artist cu talent şi forţă de convingere. Au mai contribuit la înnoirea filmului de animaţie, în final de deceniu, mulţi alţi regizori tineri, printre care Călin Giurgiu (1952-2005) – incisiv în *Pierde-Vară,* sentimental în ecranizarea după Brătescu-Voineşti, *Furnica* –, Adela Crăciunoiu, Cristian Marcu, Lucian Profirescu (1955-2004) – câţiva dintre autorii seriei *Mozaic*-urilor, filme care au împrospătat demersul satiric al animaţiei româneşti.

Vorbind despre „infuzia de tinereţe", nu putem omite aportul regizorilor din celelalte generaţii. Voi apela din nou la „catalog". Florin Anghelescu a ieşit în lume, întâi, cu *Ulise şi omuleţii albaştri* (1981), a muncit intens pentru ciclul „Vreau să ştiu" – alături de alţi regizori: Tatiana Apahidean, George Sibianu, Liana Petruţiu, Virgil Mocanu, Călin Cazan, Mircea Toia, Adela Crăciunoiu, Dan Chisovski –, împreună cu Adrian Nicolau (1926-1994) a semnat o parodie poliţistă antrenantă, *Detectivul amator* şi – alături de Olimp Vărăşteanu, Marian Mihail, Valentin Elizeu, Viorel Nica – i-a animat pe „cavalerii dreptăţii" *Gore şi Grigore,* inventaţi de Lucia Olteanu. Scurtmetrajele lui Victor Antonescu din anii '80 s-au „vărsat" în lungmetrajul amintit, *Uimitoarele aventuri ale muşchetarilor* („rod" al unui serial debutat în 1983). „Capa şi spada" lui Alexandre Dumas se mută – într-o variantă parodică – pe teritoriile veşnicei dispute şi rivalităţi şoricesco-pisiceşti, mai exact prin introducerea personajelor din neamul lui Tom şi din neamul lui Jerry (care descind, la rândul lor, din „arborele genealogic" al şoricelului Mickey) între coperţile cărţii lui Dumas. Rezultatul? Şoriceii devin, fireşte, muşchetari, inclusiv cel de pe urmă şi cel mai viteaz, sosit tocmai din Tasconia sau Castronia (cine mai ştie?), iar pisicile se transformă în „zgărzile Cardinalului" (Michelieu, fireşte, după cum, la fel de logic, Milady devine Miaulady). Adresat nu numai copiilor, „jurământul" cotoilor, rostit de

Cardinal, sună cam aşa: „fiecare pentru el şi toţi pentru mine. Să împărţim bucuriile, iar necazurile să vă aparţină. Jurăm să respectăm scenariul fotogramă cu fotogramă”... Filmul *Uimitoarele aventuri ale muşchetarilor* a beneficiat de voci sonore: Dem Rădulescu, Rodica Tapalagă, Anda Călugăreanu, Mariana Mihuţ, Virgil Ogăşanu, Alexandru Arşinel, Mihai Mălaimare, Brânduşa Zaiţa-Silvestru. Tatiana Apahidean – ca să urmăm catalogul – a lucrat şi ea mult în anii ’80, printre filmele sale numărându-se (în afara celor din ciclul „Vreau să ştiu”) *Ţara mea* (1983), *Portret* (1986), *Nunta Zamfirei* (1987), *Bulgărele de pământ* (1988), acesta din urmă fiind unul dintre cele mai frumoase ale autoarei, inspirat de un basm al Silviei Kerim, cu grafică de Sever Frenţiu şi muzică de Adrian Enescu. Pe Matty Aslan l-am regăsit, acid, în *Noi cu drag muncim* (1981), printre filmele lui Artin Badea au fost *Ulise şi Diogene* (1981) şi *Stăpânul curţii* (1986). Înainte de a se stabili într-o ţară nordică, Mihai Bădică a realizat câteva filme de autor care i-au consolidat reputaţia: ciclul *Sticle (Nişte sticle, Alte sticle*) relevă înclinaţiile satirice ale autorului, pentru ca, prin *Galilei* (1984), regizorul, apelând din nou la un motiv clasic (ca în urmă cu zece ani, în *Icar),* să revină la materialul care l-a consacrat, plastilina („modelată sub aparat”); mărturisea, cu un prilej, regizorul: „am căutat un material care să-şi piardă masa, pentru a deveni convenţie”. Pe Zaharia Buzea l-am reîntâlnit în *Ciocolata* (1981), dar mai ales în filmul de adio, *Pegasus,* o spirituală şarjă a veleitarismului artistic (1986); soţia sa, Ana Maria Buzea a continuat să colaboreze la serialele în care l-a însoţit (*Bălănel, Peripeţiile lui Ionuţ, Roboţel şi creionel,* lungmetrajul *Temerarii de la scara 2).* Luminiţa Cazacu, în *Baladă pentru mărgica albastră* (1983) – un poetic poem dedicat planetei noastre albastre –, utilizează pentru prima oară animaţia pe calculator, cu rezultate artistice mai mult decât încurajatoare; aş menţiona şi faptul că printre personajele acestui film încântător se află şi un bătrânel înţelept, care – cu voia autoarei – împrumută chipul regizorului documentarist Mirel Ilieşiu. Continuate la începutul anilor ’80, episoadele din serialul *Condiţia Penelopei* – scrise iniţial de Sanda Faur – au contribuit hotărâtor la desăvârşirea unei personalităţi regizorale complexe, al cărei serial (şi ulterior film de lungmetraj) *Aventurile lui Pin-Pin,* programat pe ecrane la începutul anilor ’90, rămâne o mostră de profesionalism, de inspirat şi imaginativ gând creator. Părintele Mihaelei, Nell Cobar (1915-1993) a revenit pe ecrane cu pelicule specifice, de la *Lacrimi de crocodil* (1981) la *Reflexe condiţionate* (1988). La 60 de ani, Iulian Hermeneanu s-a mai jucat puţin cu cei mici, în *Casa bunicilor* (1981). Regizorul Virgil Mocanu – rămas credincios şi criticii de artă – a avut un deceniu fast, dacă ar fi să amintim doar serialul *Omul, învingătorul* (un periplu modern în universul cunoaşterii), episodul *Minunata lume a scrisului* dintr-un amplu serial (de asemenea iniţiatic), filme precum *Oraşul din cosmos* (1981) sau *Ascensiune* (1984), acesta din urmă un epitaf închinat deschizătorilor de drum (pretextul narativ fiind escaladarea unui munte); fondul reflexiv al filmelor lui Virgil Mocanu este consolidat şi de grafica tensionată, incitantă a Doinei Botez. În pregătirea filmului de anvergură *Novăceştii,* bazat pe balade populare, Constantin Păun a cochetat cu science-fiction-ul, lucrând episoade din serialul *Misiunea spaţială „Delta”.* Rămasă fidelă filmului cu păpuşi, dar utilizând, deopotrivă, şi materiale mai puţin folosite, precum lâna, Isabela Petraşincu şi-a continuat „seria” filmelor

cu personajul ei preferat, lupul *(Lupul scamator,* în 1981, *Graba strică treaba,* în 1984, *Lupul cel hain,* în 1986), şi-a înnoit mereu formele de expresie şi şi-a lărgit orizontul tematic (între *Surpriza* din 1981, *Vizita bunicii* din 1982 şi *Trenuleţul* din 1989), dându-şi măsura inventivităţii îndeosebi în *O poveste cu gheme de lână* (1987) şi în celelalte scurtmetraje ale ciclului cu gheme (istorii delicate şi tandre, cu personaje stilizate, confecţionate din fire de lână). Şi regizorul Adrian Petringenaru a avut o perioadă prolifică în ultimul său deceniu de viaţă, între filme ca *Finala* (1981) şi *Comoara din vis* (1988) înscriind scurtmetraje de intensă combustie filosofică, *Banchetul armelor* (1984) – o peliculă cu profund mesaj pacifist – şi *Perpetua renaştere* (1985) – o ambiţioasă şi temerară tentativă de a decodifica naşterea stilurilor în viaţa formelor plastice. Liana Petruţiu, în aceeaşi perioadă, şi-a adăugat în filmografie creaţii reprezentative care, încă din titlurile lor, *Cine a găsit vise frumoase* (1983) sau *Cartea cu guturai* (1987) –, vorbesc despre potenţialul liric şi hazliu al incursiunilor autoarei în universul fermecat al copilăriei, al copilăriei ideale. Nu întâmplător – încă de la primul ei film, *Hai la circ!* – .regizoarea a poposit în lumea circului: un film *ca A fost odată un clovn* (1984) aduce şi o undă de tristeţe în tonicele călătorii imaginative ale Lianei Petruţiu, „piese de bază" pentru seducătoarea „antologie a inocenţei" propusă de Iordan Chimet cu aproape trei decenii în urmă.

Despre Ion Popescu Gopo ce să mai spunem? El a fost unul dintre cei mai „tineri" realizatori ai anilor '80: filme precum *Animagicfilm, Tu, Ucenicul vrăjitor, Efectul unghiurilor* (care continuă scurtmetraje anterioare ca *E pur si muove, Cadru cu cadru* etc.) se înscriu într-un fermecător ciclu experimental, prin care Gopo, cu neastâmpărul său creator, animă tot felul de elemente aparent rebele – fire de păr şi de tutun, nisip şi felurite metale sau obiecte –, sondând expresivitatea în animaţie a unor tehnici şi modalităţi de expresie neconvenţionale. Mai este nevoie să insistăm asupra faptului că un film precum *Tu* – un poem al feminităţii şi al dragostei „desenat", în mişcarea perpetuă, cu fire de păr (blonde şi brune) – a fost considerat, în presa de la premieră, o capodoperă? Un regizor precum George Sibianu s-a menţinut activ în anii '80 prin scurtmetraje incluse în cicluri tematice: *Acvariul* (1983), *Corabia, Scafandrul* (1984*), Măsura timpului* (1986), *Micul prieten astral* (1987), *Creta fermecată* (1988). Regizorul Laurenţiu Sârbu (1936-1999), după câteva pelicule reprezentative pentru sensibilitatea sa acaparantă – *Grădiniţa* (1982), *Colivia (1984), Balada unui greier mic* (1985) – a trecut, începând din 1987, un „hop" mare, serialul *Harap Alb,* căruia i-a dedicat câţiva ani din – totuşi – scurta sa viaţă: filmele acestui din urmă ciclu, cu personaje vii, de mare expresivitate, cu întâmplări care au păstrat umorul şi emoţia povestirilor lui Ion Creangă, cu o cromatică rafinată şi cu o morală implicită, se înscriu printre reuşitele de vârf ale deceniului. Ion Truică ar merita, desigur, un capitol aparte şi în anii '80, când şi-a pus pecetea talentului pe o seamă de filme reprezentative: *Crepuscul* (1981) – axat pe motive bacoviene, *Posada* (1982), *Hiroshima* – după versurile lui Eugen Jebeleanu – şi *Rovine* – cu ecouri din „Scrisoarea a III-a" eminesciană – (ambele din 1983), *Balada lui Tudor* şi *Pârjolul* (o întoarcere spre 1907), ambele din 1984. Dar s-o ascultăm pe Ludmila Patlanjoglu: „O temă gravă şi angajantă pentru orice artist, istoria patriei a cunoscut în animaţia anilor '80 tratări cinematografice revelatoare. Evidenţiem în mod deosebit seria

Posada, Ziua însângerată, Balada lui Tudor de Ion Truică. Stilul esențializat al regizorului şi plasticianului, cu linii suple şi compoziții severe, a dat relief dramatic unor momente din trecutul țării. Elanul său imaginativ vizează esența evenimentelor, translarea lor în percutante metafore filmice (...). În *Hiroshima* ritualul este al simplității şi austerității. Tragicul eveniment evocat în poemul lui Eugen Jebeleanu e transpus în structuri grafice şi sonore (muzica: Călin Ioachimescu) emoționante". Olimp Vărăşteanu, la rându-i, a ținut pasul cu ritmurile tinerei generații, înscriindu-şi în filmografie titluri ca *Să nu uităm* (1981), *Anotimpul fericirii* (1983), *Tatăl meu* (1984), *Dumbrava minunată* (1986), *Iedul neascultător* (1987)...

În locul altor concluzii, după un deceniu paradoxal – şi pentru filmul documentar şi pentru animația românească – m-aş întoarce la un text din 1988 al poetului şi prozatorului Marin Sorescu, al cărui nume este legat de filmul românesc prin diferite fire, vizibile şi invizibile (cândva a fost coordonator al redacției de scenarii la „Animafilm", apoi, după scenarii sau poezii ale sale s-au realizat documentare – *Craiova văzută din car* – sau filme de animație, mai multe, chiar şi în „obsedantul" deceniu IX. Iată fragmente din omagiul şugubăț adus (în versuri ascunse), de Marin Sorescu, cinematografului: „Zilei acesteia faceți-i un nod, să n-o uitați ca pe-o jucărie în pod. Veți vedea primul film din viață, începeți, va să zică, o perioadă măreață. Na, că m-am emoționat şi eu ca o femeie, cu toate că sunt frecat de multe spectacole şi matinee. Da, de astăzi acces şi voi o să aveți la umbrele de pe pereți. Aflați că filmul, acest domn, îşi are rădăcinile în somn. Originile lui se pierd, hăt, în depărtare, când primul om a adormit în picioare. El a început atunci să viseze fel de fel de cai verzi şi întâmplări breze. Când s-a trezit era jumătate somnoros, jumătate fericit. Parcă s-ar fi tras a doua oară dintr-o maimuță net superioară. De atunci, printre brontozauri, suliți şi săgeți, care fac mare vaier, filmul plutea şi el în aer. Până când un scamator fără pereche şi-a fotografiat visul şi a doua zi l-a scos din cap pe o ureche. Aşa a apărut perioada filmului surdo-mut. Pentru că personajele se mişcau ca nişte lemne şi se-nțelegeau prin semne... Astăzi filmul a evoluat într-un aşa hal, încât dacă e vorba în el despre un cal, nu numai că-l vezi, dar îl şi auzi şi nu mai trebuie ca tu, în locul lui, să nechezi. În viitor, tehnica va face asemenea cotituri, încât se tinde să poți să şi încaleci pe el şi să-l furi"...

ULTIMUL PARADOX: ANUL 1989

Anul 1989, ultimul an al dictaturii ceauşiste, cel mai sinistru – din atâtea şi atâtea puncte de vedere –, anul în care cultul personalității atinsese cote monstruoase, neverosimile (cultul personalității liber consimțit fiind arma – cu două tăişuri – care l-a răpus pe dictator!), a fost şi din punct de vedere cinematografic un an neverosimil, paradoxal. Sigur, n-au lipsit din peisajul cinematografic, în luna ianuarie – când poporul, „la unison", sărbătorea zilele de naştere ale „iubiților conducători" –, nici filmele omagiale, *Cu poporul – pentru popor* de pildă, numai că filmele respective rulau două-trei zile, cu săli goale, în care nu intra nici un câine, sau... erau fluierate, huiduite, cum s-a întâmplat în vara aceluiaşi an, la Festivalul de la Costineşti (voi reveni). Pe ecranele lunii ianuarie 1989 au rulat, însă, şi alte filme de montaj care, după ce epuizau „omagiile" – inevitabile în astfel de situații – încercau să spună şi altceva. Rula, de pildă, *România la a 70-a aniversare a Marii Uniri,* un documentar de lung metraj care debuta cu un

motto eminescian, „Ce-ți doresc eu ție, dulce România...” Pe un scenariu de Nicolae Dragoş, George Radu Chirovici şi Adrian Vasilescu, regizorii Şerban Comănescu, Pompiliu Gâlmeanu şi Mihai Constantinescu, împreună cu operatorii Ion Bârsan, Vlad Leu şi Adrian Drăguşin au realizat un film patetic, emoționant şi demonstrativ despre ziua de 1 Decembrie 1918, devenită ulterior ziua națională a României (dar uitată de cineaşti, şi nu numai de cineaşti). Tot în ianuarie ’89, rula pe ecranele capitalei un documentar de lung metraj (alcătuit, deopotrivă, din pagini cinematografice de arhivă şi din filmări contemporane), *Bucureşti – file de epopee,* realizat de Lucian Avramescu (autorul scenariului şi comentariului) şi de regizorul Virgil Calotescu, din echipa de creație făcând parte operatorii Gabriel Cobasnian şi Cătălin Vago, monteuza Adina Georgescu-Obrocea; lăsând la o parte balastul, filmul sintetizează, în imagini relevante, povestea de ieri şi de azi a oraşului lui Bucur. În februarie putea fi văzut pe ecrane filmul lui Mircea Moldovan, pe un scenariu de Petre Ghelmez, *Expediția,* o excursie cinematografică – filmată de Marian Stanciu şi Basarab Smărăndescu –, cu suspans-uri artificioase, cu tentative chinuite de a descreți frunțile, de fapt o „recreație” în filmografia autorilor. Nu mult după acest film pretextual, rula pe ecrane, însă, o comedie plăcută, *De ce are vulpea coadă?* un film al regizorului Cornel Diaconu şi al scenaristului Ion Băieşu. De fapt, o „vacanță la bunici”, o descoperire – sau re-descoperire – a copilăriei. Ion Băieşu, fără să se dezmintă ca umorist, a scris, de fapt, o parabolă inițiatică. Un copil de 5-6 ani (Octavian Herescu, spontan şi dezinvolt), bucureştean get-beget, care ştie destul de multe despre roboți, tranzistoare şi tot felul de maşinării, despre semnele de circulație, despre semnele alfabetului şi ale aritmeticii, ba are chiar şi nişte cunoştințe de engleză şi franceză, ia pentru prima oară contact cu „viața.la țară”. Povestea filmului este când duioasă, când hazlie, când ironică. Noul Năică vede pentru prima oară în viață o capră (cu doi iezi), ba vede şi cum sare iada casa, asistă la teribila încleştare a ridicării pe propriile picioare a unui mânz nou-născut, îşi face prieten un curcan, mănâncă pentru prima oară jintiță, cu lingura de lemn, la o stână, o pândeşte pe coana vulpe ieşind spăşită din bârlogul bursucului... Fireşte, dacă vulpea s-ar fi lăsat păcălită de urs, aşa cum ursul s-a lăsat păcălit de vulpe, n-am fi văzut niciodată acest film. Dar ar fi fost păcat, deoarece Cornel Diaconu a realizat o „piesă” de bază în filmografia destinată micilor spectatori – şi, totodată, până în anul 2017, ultimul film adresat copiilor! –, punând peceți de emoție şi simțire în „basmul” trăit aievea de micul protagonist, găsind cea mai potrivită „cheie”, cel mai prielnic ton pentru cinematografierea umorului, ironiei şi lirismului din narațiunea adusă pe ecran. În „jocul de-a copilăria” au intrat cu bucurie şi plăcere Rodica Mandache – într-un de mult aşteptat rol de prim-plan, o mamă încântătoare, cu toate ticurile pe care le presupune partitura sa de mamă prea grijulie şi prea grăbită –, Geo Costiniu, un tată discret, elegant şi auto-ironic. Bunicul este Valentin Uritescu, un personaj hâtru şi înțelept, bun şi grijuliu, caracterizat cu haz şi voioşie de ireproşabilul actor comic. Cât despre bunică, ea este Antoaneta Glodeanu, la 27 de ani după *Străzile au amintiri.* Mai joacă în film Magda Catone şi Florin Zamfirescu – foşti „prieteni de copilărie” –, Petre Nicolae, pe post de cioban, mulți copii, printre care noua prietenă mai mare a micului erou, interpretată voios de Ana Maria

Dumitrescu. Din echipa acestui film-bucurie (ieşit pe ecrane în februarie 1989) mai fac parte operatorul Florin Ţolaş – pe atunci, cum scriam despre el, „un nume nou, de perspectivă, în arta imaginii" –, compozitorul Florin Nanu, scenografa Marga Moldovan, autoarea costumelor Ileana Mirea, monteuza Melania Oproiu. Dintre premierele lunii martie s-a detaşat filmul lui Andrei Blaier *Vacanța cea mare,* un „film de autor", prin care cineastul, fără să se identifice cu vreunul dintre personajele filmului, a dorit – mai mult şi mai „altfel" decât altădată – să se exprime pe sine. *Vacanța cea mare,* chiar dacă spațiul de desfăşurare a intrigii este un mic concediu estival, nu este deloc un film „de vacanță". Despre ce este vorba în *Vacanța cea mare?* Un bunic, la ora apusului, încearcă să-şi regleze conturile afective cu viața. Porneşte, aşadar, să-şi viziteze copiii – pe un şantier –, copiii şi nepoții, pe care nu-i mai văzuse de o bună bucată de vreme. Fiul e inginer, nora este medic de țară. Bucuria revederii este, însă, stânjenită: tinerii tocmai se pregăteau să plece, după luni şi luni de muncă intensă, fără odihnă, într-un mic concediu la mare. Oaspetele din faptul serii simte atmosfera încărcată şi până în zori dispare. Ce se întâmplă pe urmă? Intriga dobândeşte palpitații polițiste, fiul porneşte într-o disperată căutare a tatălui, trama dobândeşte elemente de suspans, dar – pentru regizor şi, implicit, pentru spectatori – ceea ce se petrece înlăuntrul oamenilor este, de fapt, mult mai palpitant şi mai tensionat. Acțiunea – începută şi încheiată pe un şantier (spectaculos filmat de operatorul Doru Mitran, a cărui imagine, pe tot parcursul peliculei, este învestită cu tonuri poetice şi dramatice) –, acțiunea trece prin mari uzine bucureştene (unde a lucrat bătrânul, chiar şi după vârsta pensionării), schițează universul unui concediu marin (un litoral privit cu „ochi sufleteşti"), pătrunde în ambianțe familiale bucureştene (în blocuri noi sau în mici „lumi uitate"), ajunge printre pensionarii unui cămin de bătrâni... Pe tot acest parcurs, regizorul vădeşte un benefic simț realist al observației de viață, pe tot acest parcurs – care trece şi printr-un Cişmigiu înfățişat în tonuri afective –, regizorul îşi susține vocația (deloc metaforică) de „poet al cotidianului". Este vorba în *Vacanța cea mare* despre bunici, părinți şi copii, despre bunicii şi copiii de azi, despre copiii de ieri şi bunicii de mâine, despre bunicii de ieri şi copiii de mâine. Simțim, în *Vacanța cea mare,* câte întrebări poate ascunde o privire sau o replică nerostită, simțim – nu se poate să nu simțim – câtă nevoie au oamenii unii de ceilalți în viață, chiar dacă „luați cu viața" mai uită de semeni, mai uită de sine. În perimetrul filmului de autor, aşa, ca în *Ilustrate cu flori de câmp,* să zicem, regizorul Andrei Blaier îşi bazează demersul artistic îndeosebi pe „combustia morală" a faptelor de viață aduse pe ecran. Un experimentat actor timişorean, Victor Odilo Cimbru, debuta pe ecran în rolul „bătrânului", afişând o mare discreție sufletească. Greul filmului îl duce Marcel Iureş, în rolul inginerului, interiorizând cu discreție, aprofundând traseele sufleteşti ale eroului, partenera sa fiind Tamara Crețulescu, cu fine nuanțări psihologice. Copilul, la rândul său, prin Cristian Vasilescu, este o apariție plăcută. Din distribuție mai fac parte Dorina Lazăr, Virgil Andriescu (personaje „de trecere"), alături de actori mai puțin folosiți pe ecran – Valentin Mihali, Alexandru Hasnaş, Maia Indrieş, Vasile Grădinar, Vasile Menzel –, cu bune rezultate compoziționale. În spiritul realist-poetic al filmului sunt şi decorurile Magdalenei Mărăşescu, costumele Doinei Levința, muzica lui Dan Dimitriu.

Tot în martie, revenea pe platouri – după un debut regizoral nesemnificativ petrecut cu zece ani în urmă, *Jachetele galbene* – regizorul Dan Mironescu. El a inaugurat, prin filmul *Martori dispăruți,* un nou serial scris de cuplul Eugen Barbu – Nicolae-Paul Mihail (la scurtă vreme după încheierea altui serial al aceloraşi scenarişti, început pe „drumul oaselor", trecut prin „misterele Bucureştiului", descifrând multe alte enigme, prilejuite de „trandafirul galben", „masca de argint", „colierul de turcoaze", ajungând la concluzia că „totul se plăteşte"). Filmul are câteva personaje de prim-plan, Zulnia (o femeie de afaceri inteligentă şi cu multă experiență de viață, căreia Marga Barbu îi conferă personalitate, nerv, vitalitate, vioiciune spirituală), un cuplu justițiar, complementar (Uligaie şi Ghiară, reprezentați de Sobi Cseh şi Şerban Ionescu), „fata din piață" (o incitantă propunere de justițiar feminin susținută de Carmen Trocan); distribuția – numeroasă – cuprinde multe alte nume marcante: Constantin Codrescu, Alexandru Lungu, Nataşa Raab, Ştefan Velniciuc, Petre Nicolae, Ion Cojar, Maria Rotaru, Manuela Hărăbor, Nicolae Urs, Radu Stoenescu. Ajutat de buni profesionişti – operatorul Adrian Drăguşin, compozitorul Ion Cristinoiu, scenograful Radu Corciova, autoarea costumelor Viorica Petrescu –, regizorul Dan Mironescu revine „în forță", vădind aptitudini pentru filmul de aventuri, câteva din secvențe („răpirea" de la mănăstirea Dunga, atmosfera din casa de „haute couture" ținută de sclipitoarea madame Agnes, bătaia din iarmaroc, descinderea la Banca Piemonte) se rețin. Tot în primăvara anului 1989 pe ecranele româneşti a rulat filmul în două serii *François Villon,* regizat de Sergiu Nicolaescu (o versiune cinematografică prescurtată a unui film de televiziune în şase episoade, produs de T.F.1 Paris, Cine-TV Berlin şi R.A.I.-Italia, cu concursul Centrului de producție cinematografică „Bucureşti"), un film de ținută culturală. Filmul reconstituie biografia şi destinul genialului „poet vagabond" cu minuție şi forță de sugestie, cu o opulență de mare expresivitate. Printre colaboratorii români ai regizorului Sergiu Nicolaescu (într-o echipă mixtă, româno-franceză) s-au numărat scenografii Adrian Păun, Ştefan Antonescu, creatoarele de costume Hortensia Georgescu şi Gabriela Nicolaescu, compozitorul Adrian Enescu, inginerul de sunet Anuşavan Salamanian, puternicul tandem de operatori Nicolae Girardi – Alexandru Groza. autorii unei imagini dramatice, apăsătoare, în care – peste oameni şi destinele lor – planează spaimele şi eresurile Evului Mediu. Una dintre cele mai inspirate opțiuni a regizorului a fost aceea de a şi-l alătura, la relizarea peliculei, pe poetul Romulus Vulpescu, în multiplă calitate: de consultant, de traducător (şi adaptator) al dialogurilor; dialogurile, ca şi versurile lui Villon (chiar dacă „zăpezile de odinioară" sau „marile ninsori" devin „neaua de mai an", sau poate... tocmai de aceea) au nerv şi savoare „vulpesciană". Pentru rolul lui François Villon a fost ales Florent Pagny, devenit ulterior mare vedetă în lumea rock-ului francez. Distribuția a cuprins mulți actori români în roluri de prim-plan: Silviu Stănculescu (Thibaut d'Aussigny), Traian Costea (Robert d'Estouteville), Ion Marinescu (Marele coțcar), Ion Besoiu (Fredet), Olga Tudorache (Frumoasa coifăreasă), Aurora Leonte ş.a. În primăvara anului 1989, aşadar, un cineast român – ajutat de mulți colaboratori români – făcea un important film francez, despre un mare poet francez, pentru televiziunea franceză: este un „amănunt" de reținut.

Tot în aprilie 1989, Gopo îşi prezenta pe ecrane lungmetrajul *Maria şi Mirabela în Tranzistoria,* care avea să fie ultimul său film. Eroinele erau altele decât cele din *Maria-Mirabela* (din simplul motiv că interpretele de atunci aveau opt ani în plus): Ioana Moraru şi Adriana Cucinski, care au candoarea vârstei, „topesc" ca-n viaţă graniţele dintre „fata bună" şi „fata rea" şi se integrează cu bucurie în „jocul de-a Tranzistoria" propus de Gopo. „Evoluăm cu o viteză specifică secolului nostru – spunea Gopo –, tehnica ne înconjoară şi se joacă cu copiii, oferindu-le butoane pentru apăsat, pentru răsucit: se aude, se vede, se calculează, se telefonează, se face şi se desface, sunt minuni de care rămânem mereu uimiţi". Din această permanentă uimire s-a născut şi principala idee a filmului: convieţuirea paşnică a basmelor cu electronica, a bunicuţelor cu casetele video; din această permanentă uimire s-a născut şi întrebarea „hamletiană" a fetiţelor: cine au apărut întâi, bunicuţele sau televiziunea? Pentru a răspunde întrebării, Gopo a inventat o bunicuţă care ne face cu ochiul (Stela Popescu), nişte faraziţi (al căror rege e actorul din Chişinău George Grigoriu) şi o Farazitină (o suplă balerină, Mara Paşici), reluându-şi personajele animate din filmul anterior, pe Oaky (devenit om cu ajutorul lui Jorj Voicu, ce dansează cu labe de gâscă), seducătoarea Omide care renunţă la nemurirea desenelor animate din dragoste pentru Scăpărici (amândoi devin oameni, prin Elena Zaiţeva şi Mihai Bisericanu), în timp ce părinţii fetelor sunt Horaţiu Mălăele şi Oana Pellea. Mai joacă în film decorurile şi costumele lui Constantin Simionescu, coloana sonoră a inginerului Dan Ionescu, imaginea lui Alecu Popescu, dar rolul principal îl păstrează inventivitatea şi candoarea lui Gopo, care, cu câteva luni înainte de „marea trecere", era mai tânăr ca oricând, realizând – alt „amănunt": în colaborare cu „Mosfilm" şi „Soiuzmultfilm" – plăcuta „trăznaie" numită *Maria şi Mirabela în Tranzistoria.*

Dar să înaintăm spre vara anului 1989... Către sfârşitul lunii aprilie, era programat pe ecrane filmul *O vară cu Mara:* un scenariu „de suflet" al lui Radu Aneste Petrescu (aşa, ca *Ţapinarii* şi *Amurgul fântânilor)* într-un destins film al lui George Cornea: povestea unor maramureşeni, sosiţi într-un sat din câmpia ialomiţeană la ora secerişului. O familie de lemnari din tată în fiu, de pe valea Marei („ai lu' Iuga"), este chemată într-un sat de câmpie din altă parte de ţară, să construiască nişte sălaşuri pentru vite: despre aceasta îşi propune, de fapt, să vorbească filmul, despre contactul a două lumi, cu mentalităţi şi obiceiuri diferite, în satul contemporan. Imaginea excelentului operator Alexandru Întorsureanu are un rol esenţial în derularea întâmplărilor (care schiţează şi o poveste de dragoste, cu *happy-end*): lumina şi culoarea întregesc cu tonuri solare şi poetice vastul decor al naturii Bărăganului,generoasele spaţii pierdute în orizont. Frumoasă, în film, este şi Mara, în interpretarea Teodorei Mareş, ca un semn de puritate şi limpezime sufletească. Ilarion Ciobanu este „şeful de clan" Iuga, „sculptând" un personaj „dintr-o bucată", dârz, integru, cu rol determinant în mersul intrigii. Prin farmec personal, Mircea Diaconu impune un personaj cu priză la public, Sebastian Papaiani îşi câştigă, la rându-i, fani, iar Maria Rotaru conferă Primăriţei distincţie şi farmec. Rol principal are şi Lucian Nuţă (Nan, alesul Marei), Rodica Horobeţ are şi ea un „ce" cuceritor, Dan Puric – care anunţa actorul complet de mai târziu – trece cu voioşie printr-un rol cu haz, într-o distribuţie din care mai fac parte Andrei Bursaci, Mihai Bica, Florin

Tănase, într-un film „estival” la care au mai colaborat scenografa Adriana Păun, compozitorul Dan Ardelean. Printre filmele verii (cu premiera în luna mai) s-a numărat pelicula lui Mircea Mureşan *Maria şi marea,* o altă „întoarcere la dragostea dintâi” a regizorului: întâi, pentru că regizorul se întoarce la „romanticul visător al depărtărilor marine”, Radu Tudoran (serialul *Toate pânzele sus* i-a fost prilejuit de seducătorul roman pentru adolescenți al acestuia), apoi pentru că marea este o veche pasiune a cineastului, în sfârşit, pentru că *Maria şi marea* aduce pe ecran o poveste de dragoste, un leit-motiv al creației sale din ultimii ani. Ajutat de operatorul Vivi Drăgan Vasile, regizorul a dat mării ce era al mării: marea este exuberantă şi tristă, îngândurată şi senină, paşnică şi învolburată, culorile ei sunt schimbătoare precum culorile sufleteşti ale personajelor, luminile şi umbrele ei alternează într-un joc incitant de tonuri, marea este prieten şi duşman, „aduce înapoi tot ce ia” – cum se spune şi în film. Maria, „femeia mării”, este Maia Morgenstern, care desenează un personaj cu bucurii şi dureri, cu certitudini şi nelinişti, aşa cum o cerea rolul. În prim-planul tramei, încă două personaje, un tânăr căpitan de vas (în rolul căruia debutează Mircea Anca, o „prezență cinematografică”) şi un încercat „lup de mare”, directorul navigației (Eusebiu Ştefănescu, în cel mai valoros rol al creației sale cinematografice, ieşind din distribuțiile stereotipe de până atunci). Completează echipa: arhitectul Marcel Bogos, cu o scenografie adaptată „decorului” marin, monteuza Elena Pantazică, inginerul de sunet Nicolae Ciolcă. În vara anului 1989, când s-au împlinit o sută de ani de la trecerea în nemurire a lui Mihai Eminescu, Studioul „Alexandru Sahia” a dedicat un nou eseu documentar Poetului, filmul *Mihai Eminescu* de Mircea Bunescu (consultant: Zoe Dumitrescu-Buşulenga), încă o pagină cinematografică, pe lângă documentare anterioare: *Paşii poetului* de Radu Hangu (locurile prin care s-au perindat drumurile poetului-nepereche), *Dacă treci râul Selenei* de Paul Orza (o incursiune în universul poetic eminescian), *Manuscrise eminesciene* de Alexandru Sîrbu (paginile de trudă şi frământare aşternute de pana poetului), *Eminescu* de Jean Petrovici (o metaforă cinematografică a înseşi „ideii de Eminescu”). Din documente neînsuflețite care au străbătut deceniile, din nepieritoare fotografii, manuscrise şi locuri memoriale, din ecouri ale versului eminescian în cugetele şi simțirea noastră, a tuturora, regizorul Mircea Bunescu a făcut un documentar monografic viu, adevărat, cu dragoste şi venerație de Eminescu. Nu putem trece repede peste faptul că, la puțină vreme după stingerea poetului, se inventa cinematograful. Dacă viața lui Eminescu nu se încheia tragic, în vara lui 1889, poate că memoria peliculei ar fi păstrat, peste timp, măcar o imagine în mişcare a celui despre care Rafael Alberti, într-o sintagmă perfectă, spunea „Mihai Eminescu este România”... Tot în luna iulie, un film special, care nu poate lipsi dintr-o istorie a filmului, fiind un film de istorie a filmului, *Viața ca o poveste* de Costache Ciubotaru şi Al.G. Croitoru, pe un scenariu de Costache Ciubotaru şi cu un comentariu substanțial, inteligent, atractiv şi dinamic al Ecaterinei Oproiu. *Viața ca o poveste* este primul episod dintr-un preconizat (şi părăsit) serial consacrat „filmului românesc de ieri şi de azi”. Cât despre titlul cu viața „ca o poveste” (parafrază după viața „ca o pradă” sau viața „ca un roman”), el trimite, desigur, spre însăşi condiția cinematografului. Investigația retrospectivă merge până înspre

mijlocul deceniului al şaptelea. Chiar dacă din panoramicul respectiv lipsesc câteva secvenţe obligatorii (mă gândesc la filmul *Când primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan, de pildă), chiar dacă se vorbeşte, insistent, pe celebra „secvenţă a tăcerii" din *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Ciulei, *Viaţa ca o poveste* este un binevenit film de montaj, bine documentat, străbătut de fiorul iubirii de film. Să reţinem „amănuntul" că o asemenea sinteză a rulat pe ecrane în vara anului 1989, când la cinematografele de alături se anunţa ultimul bal din noiembrie...

Cum spuneam, filmul – cu titlul interzis (după premieră!) – *Noiembrie, ultimul bal* de Dan Piţa, pe un scenariu scris în colaborare cu Şerban Velescu, porneşte de la romanul sadovenian „Locul unde nu s-a întâmplat nimic". Filmul poartă, acuzat, pecetea personalităţii unui regizor de marcă, Dan Piţa. Pe regizor îl simţim permanent, în atmosfera generală a filmului, în „flash"-urile portretistice, în mişcările lente şi încremenirile aparatului de filmat, în detaliile opulent-realiste ale cadrului, în tăcerile şi tresăririle personajelor. Probabil că la originea acestei ecranizări (şi a acestui mod de ecranizare) există şi un sens polemic, regizorul polemizând cu schematismul unor reprezentări cinematografice anterioare, ştiut fiind faptul că – în afara unor mici excepţii, *Ochi de urs* de Stere Gulea, să zicem – Sadoveanu n-a prea fost adus pe ecran în plinătatea lui, îndeosebi savoarea romanelor istorice pierzându-se pe drum. Polemizând cu reprezentările strict epice ale literaturii sadoveniene, regizorul distilează, parcă, narăţiunea, până la extragerea esenţelor dorite. Contribuie la această impresie imaginea de mare rafinament a operatorului Călin Ghibu (cu memorabile cadre de interior, dar şi cu exterioare de o intensă plasticitate şi expresivitate), aportul concentrat al scenografilor Constantin Simionescu, Călin Papură şi Petrică Veniamin, muzica de excepţie a lui Aurelian Octav Popa, „lumea" din costumele Cătălinei Ghibu, montajul strâns al Cristinei Ionescu, incitanta coloană sonoră a inginerului Sorin Caragaţă. Personalitatea boierului Lai Cantacuzino este evidenţiată de Ştefan Iordache, care creează un personaj straniu şi interesant, împletind în trăsăturile portretului – aşa cum a făcut-o şi Sadoveanu – vechimea boierului cu străvechimea ţăranului. În restul distribuţiei, chipuri mai mult sau mai puţin anonime ale ecranului românesc dau viaţă unor cunoscute personaje clasice: Şoimiţa Lupu (o Darie cum o cerea rolul), Gabriela Baciu (o frumoasă Aglaie Argintar), Sergiu Tudose (un plauzibil Irimie Ortac), criticul Florian Potra (un savuros chip-efigie: generalul Argintar), Cornel Revent (doctorul Barboni), Cătălina Murgea (Frosa Barboni), Gabriel Costea (fugăritul Emil Mazu), Giony Popovici (ajutorul de primar Vasile Mazu). Chiar dacă regizorul l-a „complicat" pe Sadoveanu – „ibsenizându-l", până la motivul... raţelor sălbatice –, filmul rămâne o elocventă „pagină" despre timpuri, locuri şi oameni de altădată.

Vara lui 1989 a adus pe ecrane încă un film de referinţă al regizorului Alexandru Tatos, *Secretul armei... secrete* (de asemenea „neverosimil", dacă ţinem seama de aluziile sale străvezii). Aparent, regizorul-scenarist se joacă. Inventează, adică, o lume de basm, populată – ca-n basmele tradiţionale – cu zmei şi feţi-frumoşi, zâne bune şi vrăjitoare, împăraţi şi ilene cosânzene (cărora le schimbă, nu o dată, semnul!), angrenându-i pe toţi într-o straşnică bufonadă, într-un ameţitor carusel burlesc, cu cascade de gag-uri şi cu necontenită ironie. Dar filmul nu este nicidecum o joacă. Regizorul combate,

şi „combate bine”, combate prostia omenească, stupiditatea, anormalul, non-sensul, aberația, în contextul unei trame cu tâlc, cu pronunțat mesaj anti-războinic (dar şi anti-totalitar!), cu notații şi conotații morale. „Arma secretă” a regizorului-scenarist, în această poveste cinematografică cu zâne bune care-şi cântă melancoliile şi cu voinici care-şi învinge rivalii versificând, este luciditatea. Adaptat la specificul unui basm modern, totul dobândeşte nerv parodic. Zmeul „cel mai zmeu” devine amorez. împăratul este victima unei idei fixe (obsesia războiului continuu), craii Burtă-Verde şi Gâtlej-Uscat fraternizează, aşa cum le stă bine unor „duşmani de moarte” ce sunt. Vrăjitoarea este – de ce nu? – verişoara Zmeului şi se îndrăgosteşte la disperare tocmai de Voinicul făt-frumos. Marele Sfetnic cumulează nedumerire după nedumerire (şi are – de ce nu? – şi-un Mic Sfetnic în preajmă), iar Zâna Lacului îşi rezumă povestea de viață într-un video-clip. În spiritul filmului, recuzita modernă nu poate lipsi din decorul tradițional, supranaturalul devine natural, monitoarele de televizor (chiar cu transmisii fotbalistice) fac casă bună cu armurile şi halebardele, iar originalitatea armei secrete constă în faptul că trage îndărăt, principalii combatanți reuşind în termen record să-şi distrugă propriile oşti („amănunt” care ne duce gândul direct, încă o dată, spre... victoria socialismului împotriva întregului popor). Şi pantalonada continuă, în crescendo, cu deghizări, qui-pro-quo-uri şi bastonadele de rigoare, personajele se substituie „în cerc”, iscând o „noapte a încurcăturilor”, până la *happy-end*-ul tradițional, ironic la rându-i. Bucuria actorilor de a participa la caruselul de inventivitate al filmului este nețărmurită. Am simțit-o în jocul tuturora, în tuşele originale prin care Victor Rebengiuc portretizează abulia periculoasă şi ridicolul împăratului belicos (care ne duce cu gândul la... ştim noi cine); în fantezia savuroasă prin care Mircea Diaconu desenează fațetele contrastante ale Zmeului cel mai zmeu; în superba revărsare de har şi de temperament artistic a minunatei Carmen Galin (personajul acesteia, Spaima Codrilor fiind de-a dreptul irezistibil); în tachinarea continuă a celor doi pretendenți-rivali la mâna Frumoasei, interpretați cu umor complementar şi copios de Mitică Popescu şi Horațiu Mălăele, în triple ipostaze; în auto-ironia hazlie a Emiliei Dobrin-Besoiu (Zâna lacului); în pofta parodică prin care Coca Bloos fixează ticurile Guvernantei; în jocul celorlalți interpreți, Manuela Hărăbor (Frumoasa), Adrian Păduraru (Voinicul făt-frumos). O mențiune cu totul şi cu totul specială pentru costumele create de Lia Manțoc, de o frapantă diversitate compozițională, într-o perfectă unitate de concepție. În general, colaboratorii regizorului au participat cu idei şi cu antren la caruselul ironico-sarcastic: compozitorul Horia Moculescu, scenograful Mircea Neagu, monteurul Mircea Ciocâltei, inginerul de sunet Tiberiu Borcoman şi – deloc în ultimul rând – operatorul Vivi Drăgan Vasile, mâna dreaptă a regizorului-scenarist, în transpunerea plastică a ideilor parodice, satirice şi burleşti. Nu este de mirare faptul că filmul – până la definitivarea sa – a avut un traseu chinuit (detaliat în jurnalul regizorului), iar după finisare, un itinerar prin săli de cinema periferice: *Secretul armei... secrete* nu este nicidecum o joacă, este unul dintre cele mai „neverosimile” filme româneşti ale anului. Drept pentru care filmul a fost „uitat” de organizatorii festivalului de la Costineşti, ediția a XII-a. Dar acest festival, denumit... „Gala filmului pentru tineret”, va rămâne în istoria filmului românesc ca o amintire „neverosimilă” a anului

1989. A fost o ediție de „apogeu” a festivalului: cam 45 de kilometri de peliculă au trecut prin aparatele de filmat, ceea ce înseamnă aproximativ 2 160 000 imagini (fotograme) şi aproximativ 1 500 de minute de film. Câteva din aceste mii de minute trebuie scăzute, deoarece peliculele omagiale, fluierate insistent, huiduite de tinerii spectatori din amfiteatrul Costineştilor, au fost „întrerupte”, lăsate pentru un altădată devenit repede niciodată. Şapte filme de actualitate au fost programate în concursul propriu-zis (printre care trei premiere: filmul de scheciuri *Autostop* de Mihnea Columbeanu, Valeriu Drăguşanu, Radu Caranfil, *Flori de ghiață* de Anghel Mora, *Un studio în căutarea unei vedete* de Nicole Corjos; în palmares au intrat *Vacanța cea mare* (premiul de scenariu pentru Andrei Blaier), *De ce are vulpea coadă* (o mențiune specială de popularitate şi o mențiune specială de interpretare pentru copilul Octavian Herescu) şi *Flori de ghiață* (premiu de debut pentru operatorul Basarab Smărăndescu). În concurs au participat şi două prestigioase ecranizări: în premieră, *Cei care plătesc cu viața* (un film cu şapte premii în palmares: premiul pentru regie – Şerban Marinescu, premiul pentru imagine – Vlad Păunescu, premiul pentru muzică – Dan Ştefănică –, premiul pentru coloana sonoră – Horea Murgu, mențiune pentru interpretare feminină – Maia Morgenstern, în rolul Maria Sineşti, mențiune de debut – Ovidiu Ghiniță, în rolul Ladima, premiul de interpretare masculină – Ştefan Iordache, pentru rolul lui Saru Sineşti, dar şi pentru Lai Cantacuzin din *Noiembrie, ultimul bal*); a doua ecranizare, *Noiembrie, ultimul bal* de Dan Pița a obținut trei premii în palmares (pe lângă cel amintit fiind premiul pentru scenografie – Constantin Simionescu, Călin Papură, Petrică Veniamin şi o mențiune de debut – Gabriela Baciu, pentru rolul Aglaie Argintar). „Gala” de la Costineşti a conținut şi un număr însemnat de documentare şi filme de animație: în afara peliculelor huiduite au rulat în competiție lungmetrajul *Bucureşti, file de epopee* de Virgil Calotescu (premiul celui mai bun documentar), *35 de zile* de Adrian Sârbu, *Intrarea unui tren în gară* de Copel Moscu, *Semnul muzicii* de Luiza Ciolac, *Desprinderea* de Doru Matei, *Biblioteca* de Lucian Hențiu, *Mihai Eminescu* de Mircea Bunescu (mențiune). Bine reprezentate au fost şi filmele de animație: *Taraful* de Ion Truică (premiul pentru cel mai bun scurtmetraj de animație), *Bulgărele de pământ* de Tatiana Apahidean, *Muzica* de Ion Popescu Gopo, *Surâsul Giocondei* de Nell Cobar, *Cât de cât* de Zeno Bogdănescu, alături de peliculele pentru copii *Motanul şi Scufița Roşie* de Marian Mihail (mențiune), *Hamacul* de Florin Anghelescu, *Confuzii* de Victor Antonescu. De ce am rezervat un paragraf special festivalului de la Costineşti? Ediția ’89 a fost un moment de vârf al festivalului: au fost şi pelicule hors-concours (*Viața ca o poveste, Noi, cei din linia întâi),* au fost şi filme studențeşti, şi filme ale cineamatorilor, o „gală de diaporame” (cu participarea celor mai talentați creatori din țară, printre care Emil Butnaru şi Marcela Ursache din Gura Humorului, Stelian Grigore, Valentin Craina, Florin Andreescu din Prahova, Nicolae Dan Buruleanu, atunci din Sibiu), festivalul a avut o viață intensă, cu o „foaie” zilnică (urmaşa „Secvenței” editate de Ion Cristoiu, „Con-secvența” scoasă de Lucian Avramescu), întâlniri zilnice (pe plajă) ale realizatorilor cu spectatorii etc. etc. După ’90 festivalul s-a diluat, apoi a dispărut: o moarte cronică, un final... acut.

Dar să revenim la filmele anului 1989... În august a fost programat pe ecrane *Flori de ghiață*, un film de Anghel Mora, pe un scenariu scris de Costache Ciubotaru şi Anghel Mora (după o idee de Dumitru Trancă). Pe vreme de viscol, în prag de An Nou, departe de „lumea dezlănțuită", se întâlnesc întâmplător doi oameni, un *el* şi o *ea,* doi oameni ale căror maşini rămân întroienite, undeva, pe un drum lăturalnic. El este chirurg cu reputație, un bărbat în floarea vârstei, căsătorit, cu o viață ordonată şi riguroasă, cu tabieturi şi cercuri de prieteni; merge spre un revelion de medici, într-o stațiune montană. Ea este profesoară, de asemenea familistă, tocmai şi-a dus copiii într-o tabără, se grăbeşte, la rându-i, să ajungă acasă, unde o aşteaptă o groază de treburi în preajma nopții dintre ani. Cei doi înfruntă, împreună, viscolul şi pustietatea, în căutarea unei aşezări omeneşti, pe care – în cele din urmă – o găsesc, epuizați. Casa izolată de munte este locuită de o femeie în vârstă, care le oferă oaspeților de seară găzduire şi adăpost, ba mai mult, un revelion ieşit din obişnuințe, ba mai mult, prilejul unor revelatoare „descoperiri de sine". Viața va reintra, apoi, în ritmurile ei fireşti, cele două personaje principale se vor întoarce la ocupațiile lor diurne, dar experiența de viață parcursă, cu clipa ei de taină, cu clipa ei de adevăr, le va marca cu semn de suflet existența. Cam aceasta ar fi povestea cinematografică adusă pe ecran de către regizorul Anghel Mora. Există o undă de Mihail Sebastian în aerul narațiunii filmice. Poate pentru că eroina pare o „stea fără nume" în pustietatea bântuită de viscol. Poate pentru că în universul concentraționar al filmului se insinuează un anume „joc de-a vacanța". Poate pentru că acțiunea are premisele „accidentului". Investigația psihologică este întreprinsă cu discreție, semitonurile abia se disting sub masca impasibilității. Cuplul actoricesc principal, insolit, este alcătuit din Ovidiu Iuliu Moldovan (cu prestația sa dintotdeauna, marcând atent mişcările lăuntrice ale personajului) şi Anda Onesa, apărută pe ecran după o destul de lungă absență – şi înaintea ultimului rol pe ecran, acela din *Balanța –,* o „floare de ghiață" frumoasă, într-un film cu flori de ghiață la fereşti. Cu sprijinul scenografei arh. Andreea Hasnaş, regizorul creează o „lume în lume", acolo, în casa de poveste de la margine de timp, populată cu clepsidre şi cutii muzicale, cu obiecte felurite, iscate dintr-o pasiune neostenită. Mai joacă în film Ileana Predescu (în rolul „gazdei", o femeie în vârstă, ca o sfântă Vineri în calea personajelor) şi – într-un rol de confident ocazional – Constantin Cotimanis. Filmul beneficiază de muzica unui experimentat compozitor de film, Adrian Enescu şi lansează (vertiginos) un operator înzestrat, pe Bogdan Smărăndescu, autorul unei imagini cu bogat fond poetico-dramatic. În septembrie a ieşit pe ecrane filmul lui Nicolae Corjos, pe un scenariu al publicistului Virgil Puicea, *Un studio în căutarea unei vedete*: un film inspirat de lumea filmului. Un studio cinematografic – ca să intrăm în subiect – caută o vedetă. Scenariul pune în mişcare toate resorturile unui studio cinematografic, recurgând la recuzita clasică a genului (qui-pro-quo-uri, urmăriri, lovituri de teatru şi „cascade", principalele personaje ale narațiunii fiind cascadori), apelând şi la refrenele specifice comediei muzicale. Până la urmă vedeta va fi găsită, ea a fost tot timpul în preajma căutătorilor de vedete, dar nimeni n-a observat-o, n-a avut ochi de ea. Povestea se complică, însă, în final eroina – pentru că scenaristul şi-a retras scenariul (considerând că nu-i o „felie de viață!"), dă...

examen de admitere la cibernetică – şi reuşeşte instantaneu! Tânăra „fără nume" este Mihaela Telea, mai joacă în film Mitică Popescu (un regizor dur), Dan Condurache (un actor răsfăţat), Magda Catone („Sfinxul"), Dorina Lazăr (costumiera Fifi), Mihai Mălaimare, Sebastian Papaiani, Valentin Uritescu, Cezara Dafinescu, Mihai Mereuţă, Emil Hossu, Lucian Nuţă, Vasile Muraru, Dan Puric, Florin Piersic jr. şi mulţi alţii: un film tineresc, cu imagini de Sorin Ilieşiu, o privire sentimental-ironică înspre culisele unui studio cinematografic.

Prezentat în premieră pe ecranele bucureştene după ce a cucerit şapte premii la Costineşti, *Cei care plătesc cu viaţa* de Şerban Marinescu are drept surse principale de inspiraţie nuvela omonimă, „Jocul ielelor" şi romanul „Patul lui Procust" de Camil Petrescu. Dar iată cum vede criticul Ov. S. Crohmălniceanu (în „Cinema" nr. 11/1989) „alchimia" scenariului: *„Cei care plătesc cu viaţa* este un exemplu de ecranizare originală, realizată fără complexe inhibitive în faţa textului literar, chiar dacă el poartă o semnătură ilustră – aici a lui Camil Petrescu. Şerban Marinescu, scenaristul şi regizorul filmului pleacă de la o nuvelă a scriitorului; aceasta rămâne însă pe plan secundar, materia ecranizării fiind furnizată în principal de piesa «Jocul ielelor», tratată la rândul ei cu destulă libertate. Astfel colegii de redacţie ai lui Gelu Ruscanu, Penciulescu şi Praida fuzionează într-o singură persoană, căreia unul îi cedează aerul său dezgustat, iar celălalt fermitatea convingerilor. N.D. Velescu sau Nedev, cum semnează, nu mai păstrează, ca urmare, nimic din cinismul primului şi nici din «pozitivismul» ingineresc al ultimului. E introdusă şi Doamna T., prin Ladima, deşi ea aparţine romanului «Patul lui Procust». Ca să facă legătura cu nuvela, scenaristul o obligă să-şi fixeze dragostea nefericită pe altcineva. În locul aviatorului Fred Vasilescu, actorul Dinu Dorcea, cu care poetul recent demobilizat, dar mai purtând încă haina militară, se întâlnea. Campania ziarului «Dreptatea Socială» împotriva Ministrului Justiţiei e deplasată după război, din 1914, cum preciza Camil Petrescu, trimiţându-ne la procesele publice deschise pe atunci guvernanţilor de revista «Facla». Momentul acţiunii filmului devine cel al nuvelei, nu al piesei, şi el precede ziua de 13 decembrie 1918, când autorităţile îneacă în sânge manifestaţia muncitorilor tipografi". După cum subliniază şi criticul literar, modificările la care autorul filmului a supus scrierile lui Camil Petrescu, trecându-le pe ecran, sunt nu numai în spiritul operei ecranizate dar au, de cele mai multe ori, şi raţiuni artistice fericite. Am văzut că regizorul (Şerban Marinescu), operatorul (Vlad Păunescu), compozitorul (Dan Ştefănică), inginerul de sunet (Horea Murgu) precum şi trei dintre interpreţi (Ştefan Iordache, Maia Morgenstern şi Ovidiu Ghiniţă) au fost prezenţi în palmaresul festivalului de la Costineşti. Distribuţia a cuprins şi alţi actori inspiraţi care au creat portrete-efigii: Adrian Pintea (Gelu Ruscanu), Irina Petrescu (mătuşa Irena), Valetin Uritescu (un bătrân tipograf, cu reflecţii amare), Gheorghe Visu (N.D. Velescu), Marcel Iureş (actorul Dinu Dorcea), Mariana Mihuţ (Mimi), Julieta Ghiga (doamna T.), Bujor Macrin (Petre Boruga); din echipa de realizatori au mai făcut parte scenograful Lucian Nicolau, autoarea costumelor Oana Tofan, monteuza Nita Chivulescu. Referindu-se la muzica acestei ecranizări camilpetresciene, Luminiţa Vartolomei (tot în „Cinema", nr. 11/1989) consemna atmosfera specială a acestui film valoros care rula pe ecranele Capitalei în zilele

„ultimului bal”: „Pluteşte necontenit, peste întreg acest film, trecând dinspre imagine înspre sunet şi de îndată retrăgându-se îndărăt, o aură de adâncă, definitivă, copleşitoare tristeţe. Tristeţe cu chip mereu schimbător, dar cu acelaşi suflet umbrit de aripa unui nor sau a unui vis, de lucirea unei lacrimi ori a unei frunze căzând, de ecoul unui ţipăt sau al unei împuşcături. Tristeţea nostalgică a splendorii ireale pe care o degajă evocarea de-a dreptul picturală a unui univers dispărut şi tristeţea melancolică a amorurilor stinse sau neîmpărtăşite, planând o dată cu picurarea sunetelor pianului, într-o frumoasă muzică voit salonardă, cu un aer vag desuet. Tristeţea apăsătoare a neputinţei şi a irosirii, marcată de tânguirea discretă a oboiului ori tristeţea iremediabilă a inutilităţii, a zădărniciei a tot şi a toate, însoţită de sfâşietoarea melopee impregnată de nobleţea simplităţii şi de puritatea sonorităţii corzilor ce o intonează. În fine, ascunsă în străfunduri de inspiraţie şi simţire artistică, tristeţea nesfârşită a conştiinţei implacabilului deznodământ tragic pe care îl prevesteşte, în desfăşurarea filmului, singura stăruitoare secvenţare a unui motiv de şase sunete, coborând – mereu altfel înveşmântat armonic şi timbral – deasupra unei obsedante şi sumbre pedale. Căci acest motiv nu este altul decât străvechiul *Dies irae*; dar, aşa cum doar cei ce cunosc scrierile lui Camil Petrescu sau măcar teatrul său ori cel puţin «Jocul ielelor», văzând filmul lui Şerban Marinescu înţeleg că miza tăinuită a acestuia este însăşi existenţa omului care a văzut idei tot astfel numai cei ce au ascultat măcar câteva dintre creaţiile muzicale care, de-a lungul secolelor, au înglobat în substanţa lor celebra temă funebră medievală, îi pot anticipa, recunoscând-o în partitura compusă de Dan Ştefănică, întunecarea progresivă, până foarte aproape de expresia ei originară”. Iată, aşadar, că în noiembrie, la ora ultimului bal, rulau simultan pe ecran două dintre cele mai valoroase filme româneşti ale deceniului: *Rochia albă de dantelă* de Dan Piţa – despre care am vorbit, şi depre care, încă din titlul cronicii din revista „Cinema” (nr. 11/1989), criticul Mircea Alexandrescu scria „Artistul în forţa maturităţii sale” – şi un film cu rafinamente ideatice şi estetice precum *Cei care plătesc cu viaţa* de Şerban Marinescu. Decembrie ’89 a scurtat „cariera publică” a acestor filme... În decembrie ’89 rulau pe ecrane alte două filme româneşti în premieră. Unul era *Mircea* de Sergiu Nicolaescu, cel mai „conjunctural” dintre filmele istorice ale regizorului, dedicat domnitorului care, în ultimii ani ai epocii totalitare, îşi pierduse până şi numele, pentru că domnitorii n-aveau voie să fie „bătrâni” şi nici măcar prea „mari”. Scenariul lui Titus Popovici n-avea nimic „neverosimil”, acţiunea, personajele, trimiterile contemporane, toate erau cât se poate de previzibile, ba mai mult, replicile domnitorului semănau binişor uneori – prin stil, prin rezonanţă, ba chiar prin cuvinte – cu pasaje de discursuri oficiale. Regizorul a fost, la rându-i, previzibil, a optat pentru rolul titular, într-o distribuţie cu foarte mulţi ostaşi şi cu multe căpetenii – printre interpreţi fiind Silviu Stănculescu, Cornel Gârbea, Val Paraschiv, Papil Panduru, Alexandru Dobrescu, Vlad Nemeş (acesta din urmă, nepotul domnitorului) –, cu operatori versaţi ca Nicolae Girardi şi Alexandru Groza. Chiar în zilele revoluţiei, la cinematograful bucureştean „Scala”, rula, în premieră, filmul *Există joi?* de Adrian Petringenaru, o poveste de dragoste scrisă de Paul Everac. Rolurile principale au fost interpretate de Diana Lupescu şi Valentin Voicilă. Filmul

„de adio” al regizorului Adrian Petringenaru – prezentat pe ecrane după moartea regizorului – ar fi avut şansa unei lungi cariere publice: atât povestirea propriu-zisă a filmului – cu două personaje care se întâlnesc într-o mică staţie de cale ferată, după ce drumurile li s-au încrucişat adesea pe parcursul navetei lor zilnice –, cât şi aura poetică a întâmplărilor, dar mai ales sinceritatatea jocului actoricesc erau argumente în favoarea unei relaţii armonioase a filmului cu spectatorii. Intrat în „albumul” revoluţiei din decembrie – prin faţa cinematografului „Scala”, pe sub afişul cu *Există joi?,* au trecut, rânduri-rânduri, revoluţionarii bucureşteni –, filmul a fost uitat apoi, în viaţa noastră cea de toate zilele s-au ivit, mereu, alte şi alte „priorităţi”. Deşi, prin acest film liric, sensibil şi discret, regizorul Adrian Petringenaru, la despărţire, ne-a dezvăluit o nouă faţetă a talentului său...

SFÂRŞIT DE MILENIU ÎN FILMUL ROMÂNESC (1990-2000)

CÂINII CU COVRIGI ÎN COADĂ

Pentru o clipă, imediat după Revoluţia din Decembrie ’89, o lume întreagă a crezut că, în peisajul cotidian, vor apărea câinii cu covrigi în coadă. În ordine cinematografică de idei, prima senzaţie – susţinută de bătălia decisă pentru cucerirea „independenţei”, declanşată de reprezentanţi de frunte ai filmului naţional încă din decembrie 1989 – a fost că, în foarte scurtă vreme, cinematograful românesc îşi va câştiga de la sine dreptul la o creaţie valoroasă, reprezentativă, despovărată de balastul oricărui fel de cenzură. Dar câinii cu covrigi în coadă, vai!, n-au apărut în primul deceniu post-revoluţionar. Esenţialul „semn” al paradoxalului an cinematografic 1990 a fost acela că, în primul an de libertate, nu a fost realizat, practic, niciun film de lung metraj cu actori (fapt care nu s-a întâmplat de multe decenii încoace!), deşi cineaştii şi-au dobândit relativ repede, aşa cum şi-au dorit, independenţa artistică şi administrativă. Semnul trebuia să dea de gândit, dar faptul a fost trecut repede cu vederea pentru că – deşi n-a produs! – cinematograful românesc a avut ce arăta spectatorilor, atât la capitolul „reluărilor” cât şi în privinţa „premierelor absolute”.

La început de an 1990 au fost propuse spectatorilor creaţii cinematografice româneşti, mai vechi sau mai noi, interzise în anii dictaturii, unele chiar înaintea premierei. Generaţiile contemporane au putut vedea, astfel, la două decenii după premieră, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, metafora antitotalitară constituind, pentru tinerii de azi, un temeinic prilej de meditaţie. Nu de alta, dar tinerii de pe ecran au vârsta eroilor Revoluţiei şi, foarte aproape de locul în care, în urmă cu două decenii, tinerii de atunci formau cordoane lungi pentru a obţine un bilet la filmul lui Pintilie (înainte de a fi interzis, filmul a rulat opt săptămâni consecutiv la cinematograful bucureştean „Luceafărul”, cu cozi imense!), foarte aproape de acel loc, a curs sângele martirilor lui Decembrie ’89. Această „simplă coincidenţă”, posibilitatea ca eroii Revoluţiei Române să fie fiii şi fiicele celor care, în zona Universităţii, formau şiruri nesfârşite pentru a vedea, în iarna lui ’70, *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, este de-a dreptul sublimă prin racordurile ei morale, filosofice şi sentimentale. Spectatorii începutului de an 1990 au putut vedea şi filmul lui Mircea Daneliuc *Croaziera,* poate cea mai directă

dintre metaforele cinematografice antitotalitare, un film care denunța fără echivoc – cum a demonstrat-o şi la premieră, înainte de a fi „scos din circuit” – tare fundamentale, social-politice şi morale, ale unei societăți falite. A ajuns, în sfârşit, pe ecrane, şi filmul lui Dan Pița (cu scenariu de Bujor Nedelcovici) *Faleze de nisip* – care rulase pe ecrane doar două-trei zile în anul premierei, 1983 –, au fost recuperate lungmetrajul scriitorului şi regizorului „de-o vară” Nicolae Breban, *Printre colinele verzi* (un film care nu ezită să vorbească despre crimele morale ale unui timp de dureroasă aducere aminte), filmul regizorului Lucian Bratu – pe scenariul lui Radu Cosaşu – *Un film cu o fată fermecătoare* (atacat cu o furie fără precedent la premiera din 1967, când „fata fermecătoare” a scos-o literalmente din minți pe viitoarea ocupantă a „cabinetului 2”), a fost readus pe ecrane *Dincolo de nisipuri,* filmul lui Radu Gabrea pe scenariul lui Fănuş Neagu, povestea cu tâlc a unui „înger” care „a strigat”, a fost reprogramată profesiunea de credință a lui Alexandru Tatos *Secvențe,* după ce regizorul, la 40 de zile de la revoluția izbăvitoare, s-a ridicat la ceruri (lăsând aproape terminat încă un film, *Cine are dreptate?*, pe care-l va finisa operatorul – şi colaboratorul său apropiat – Vivi Drăgan Vasile). Mult aşteptatul „film interzis” *De ce trag clopotele, Mitică?,* al lui Lucian Pintilie, a fost programat pe ecrane – din motive mai mult sau mai puțin tehnice – abia spre sfârşitul anului. Până atunci a fost pusă şi pe alte programări sau re-programări eticheta „interzis de cenzură”. A rulat, practic, în premieră, filmul regizorului Cornel Todea *Adio, dragă Nela!,* o poveste cu nişte escroci destul de simpatici, considerată – încă din anul premierei, 1972 – de o calitate artistică îndoielnică; cum criteriile artistice nu s-au modificat la revoluție, filmul – care şi-a putut etala, o săptămână-două, în libertate, calitățile – a demonstrat că n-a prea avut şanse să se împlinească artistic în 18 ani de interdicție (deşi – atenție! – întâlnirea cu chipul de atunci al unor actori precum Ştefan Iordache, Mircea Diaconu, Irina Gărdescu, Jean Constantin, Vasilica Tastaman, Dan Nuțu şi cu scriitorul Dan Deşliu – în rol principal – nu este deloc lipsită de interes!). „Cazul” filmului *Drumeț în calea lupilor* de Constantin Vaeni, consacrat ultimelor ore din viața marelui istoric-patriot care a fost Nicolae Iorga (în interpretarea cinematografică a lui Valentin Teodosiu), este de o cu totul altă natură. Este notoriu faptul că regizorul a purtat bătălii îndelungi cu cenzura ceauşistă: tema era prea importantă pentru a nu stârni imaginația şi fantezia cenzorilor. Dar în condițiile... pierderii pe parcurs a scenariştilor (absenți de pe generic), a bate monedă pe lupta cu cenzura, a expune insistent avatarurile productive, când filmul a fost realizat *până la revoluție,* de către un bun profesionist al regiei, nu face decât să deplaseze centrul de interes, de la fondul problemei, la circumstanțele conjuncturale. În cazul filmului *Liliacul înfloreşte a doua oară* de Cristina Nichituş – o melodramă contemporană după o piesă de teatru de Sorin Holban cu doi actori plăcuți, Emilia Popescu şi Adrian Titieni – eticheta „interzis de cenzură” a fost chiar o eroare, n-a făcut decât să scoată în evidență artificialul unor ambianțe cinematografice.

Cu adevărat „film interzis de cenzură” în anii ’80 a fost, în schimb, *Sezonul pescăruşilor* de Nicolae Oprițescu. Ajungem, astfel, la un alt capitol, mic dar important, al anului cinematografic 1990. Pe lângă *Sezonul pescăruşilor* – un film „uitat” câțiva ani într-un raft de arhivă –, au fost şi alte câteva premiere,

cu filme elaborate până în ’89, care merită o atenție specială; *Cine are deptate?* de Alexandru Tatos, *Un bulgăre de humă* de Nicolae Mărgineanu, *Tinerețe frântă,* o coproducție iugoslavo-română de Maria Maric. Despre toate ar fi de spus câte ceva. În *Sezonul pescăruşilor,* care datează din 1984, regizorul Nicolae Oprițescu – devenit parizian, din motive care nu exclud destinul acestui film – şi-a propus să trateze o temă de mare temeritate civică, aceea a furtului intelectual, nu în orice domeniu, ci în domeniul cercetărilor chimice (scenarist: Constantin Munteanu). Nu mai este cazul să subliniem ce importanță capitală ar fi avut un film pe această temă în România anului 1984, în epoca multilateral dezvoltată a polimerilor! Rulat pe ecrane abia după şase ani (şi după o Revoluție!) pelicula îşi păstrează adresa, dar actualitatea de referință este, prin forța lucrurilor, diminuată. Filmul îşi păstrează, în schimb, personalitatea stilistică, recomandând un regizor de factură modernă, incompatibilă cu timpul pe care l-a trăit în România, dar în măsură să ne rezerve surprize (după cum am crezut o bună bucată de vreme). Oricum, creații interpretative ca acelea semnate de Carmen Galin, de Dan Condurache şi de Gina Patrichi, nu sunt la îndemâna oricui! Ultimul film al regizorului Alexandru Tatos, cum spuneam, neîncheiat la ora de adio, dar dus la bun sfârşit, cu har şi devoțiune, de echipa sa, sub conducerea operatorului Vivi Drăgan Vasile, ne va demonstra peste ani – cum a făcut-o în iarna anului ’90 – ce pierdere mare, ireparabilă, a suferit cinematografia națională în anul „renaşterii” ei (teoretice): prin Alexandru Tatos, filmul românesc a pierdut o dimensiune esențială, un simț al rigorii, un crez, o seriozitate şi o gravitate, care, atât de „ale lui”, deveniseră ale culturii noastre. *Cine are dreptate?,* această ultimă creație a sa, după un scenariu de Paul Everac, rămâne o „lecție de cinema” în cel mai deplin înțeles al formulei: filmul unei „avarii” dintr-un combinat industrial (cu tradiționalul reprezentant „de la centru” care vine să ancheteze circumstanțele accidentului) devine, explicit, filmul unei avarii mult mai grave, avaria morală, economică, spirituală a unei societăți bazate pe minciună, delațiune şi conjunctură. Un alt film sobru şi echilibrat este *Un bulgăre de humă* de Nicolae Mărgineanu, deşi circumstanțele realizării acestui film (un film deloc „oarecare”, dat fiind faptul că personajele sale principale sunt Ion Creangă, Mihai Eminescu, Veronica Micle, evocate, toate, la o sută de ani de la dispariție!) nu au fost dintre cele mai favorabile: perioada de realizare propriu-zisă (iarna şi vara anului 1989) a fost improprie unei creații de anvergură, chingile autocenzurii – ca reflex al cenzurii – au influențat direct demersul scenaristic (Mircea Radu Iacoban). Şi totuşi, cu acel bun simț artistic funciar dovedit în filmele sale, Nicolae Mărgineanu a depăşit dificultățile traseului de epocă şi de istorie literară întreprins, printr-o decisă implicare afectivă în lumea evocată. Protagoniştii l-au urmat cu devotament şi încredere, asta se simte bine, atât Dorel Vişan (un Ion Creangă hâtru, simpatic şi comunicativ) şi Adrian Pintea (nu tocmai „nemuritor şi rece” în rolul Poetului), cât şi principalele interprete feminine, Mioara Ifrim (Tinca) şi Maria Ploae (Veronica Micle); un rol filigranat minuțios creează şi Marcel Iureş. Sunt mai multe motive care recomandă filmul regizoarei Maria Maric, *Tinerețe frântă.* În primul rând ar fi de spus că regizoarea a absolvit Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică din Bucureşti (cum se numea acesta atunci) în 1975. În al doilea rând, autorul

romanului inspirator, Mihai Avramescu, s-a născut în România unde a fost învățător şi a editat, la începutul anilor ’30, publicații precum „Jurnalul copiilor”, „Lumina” şi „Libertatea”, stabilindu-se ulterior, din anul 1935, în Iugoslavia; cât despre romanul său, „Tinerețe frântă”, care dă şi titlul filmului, a apărut prin anii ’50 şi-n România. Acțiunea filmului se desfăşoară în Banatul sârbesc, într-o aşezare românească din Vojvodina; prin povestirea adusă pe ecran regizoarea intenționează reconstituirea pe ecran a lumii interbelice. Asemeni Persidei lui Slavici, a eroinei lui Ion Agârbiceanu din „Jandarmul”, a Laurei din romanul lui Liviu Rebreanu „Ion”, protagonistele din *Tinerețe frântă* sunt născute pentru dragoste, se consumă şi ard pe altarul unor iubiri mistuitoare. Aşa este Zina, fiica unor oameni înstăriți, căsătorită împotriva voinței ei (Silvia Pincu, frumoasă şi stranie), aşa este Siminica, tânăra femeie care-şi va pune capăt zilelor, într-un acces de disperare, pentru că nu poate avea copii (Carmen Trocan, cu trăiri intense, pasionale şi, în final, cu o resemnare tragică, de om iremediabil învins). Partenerii lor sunt Dan Puric (Cola), care modifică, pe parcursul acțiunii, cu 180 de grade, datele inițiale ale personajului, Adrian Titieni (Ilie) şi Radu Amzulescu (Vasile). Oricum, interpreții-actori au o misiune mult mai dificilă ca de obicei, printre localnicii care-şi joacă rolurile din viață, pentru a nu lăsa să se întrevadă că nu sunt „de-acolo”. Un aer de „pictură naivă” însoțeşte filmul, de la primele cadre (cu ouă încondeiate) până la finalul... cu ouă încondeiate, trama consumându-se între două sărbători de Paşti. Preocuparea principală a demersului regizoral rămâne punerea în valoare a „cadrului” social-uman în care se desfăşoară acțiunea. Deloc întâmplător, un „post-scriptum” al filmului avertizează că a doua zi – după încheierea cu o rază de speranță a acțiunii – Belgradul a fost bombardat: în existența, totuşi, patriarhală a personajelor, dincolo de războaiele lor interioare, se făcea simțită amenințarea războiului „de-afară”...

Au ajuns pe ecrane, în 1990, şi alte câteva filme realizate înainte de Decembrie ’89. Personajele filmului *Cenuşa păsării din vis* de Dorin Mircea Doroftei – concepute de scenaristul D.R. Popescu –, chiar dacă nu dobândesc personalitatea şi aureola „îngerilor trişti”, aduc pe ecran o lume de gânduri şi sentimente proprii vârstei adolescentine: sunt absolvenți de liceu, aflați la primele contacte cu viața. Scris astăzi, scenariul ar arăta, desigur, altfel. Continuând acțiunea din *Trenul de aur,* coproducția româno-polonează *Marea sfidare* (pe scenariul lui Ioan Grigorescu), în regia lui Manole Marcus, este un salt peste o ştachetă joasă. *Întâmplări cu Alexandra* (de Cornel Diaconu, cu Mircea Diaconu şi Ana Diaconu) este o comedie tandră, cu copii şi părinți. *Coroana de foc* este o altă „poveste pentru copii” istorisită de Sergiu Nicolaescu, pentru copii ar fi şi *Taina jocului de cuburi* de Gheorghe Naghi (scenariul: Flavia Buref), traseul inițiatic al unui copil de trei anişori; dar – sigur – copiii aşteptau şi aşteaptă filme mai vii, mai adevărate, mai inspirate. Adăugând lungmetrajul de animație *Robinson Crusoe* de Victor Antonescu (un film nostim, atractiv şi inventiv, dar... interzis, la rându-i, ani de zile, autorul fiind suspectat de... rasism!), şi lăsând de o parte filmele documentare, la care ne vom referi separat, cam acesta ar fi anul cinematografic românesc. „Premiera” anului rămâne filmul lui Lucian Pinntilie *De ce trag clopotele, Mitică?* O „premieră absolută”, deşi filmul a fost terminat cu un deceniu în urmă. Povestea acestei întâmplări e

simplă. Intrat în producție la data de 27 septembrie 1979, filmul urma să fie încheiat – conform planificărilor de rigoare – în februarie 1981. După o vizionare „la două benzi" (imagine şi dialog) cu conducerea fostului Consiliu al Culturii şi Educației Socialiste s-a decis stoparea lucrărilor şi punerea întregului material sub cheie. Data memorabilă a acestui ucaz: 19 iunie 1981. Premiera filmului a avut loc la 7 august 1990, în cadrul Festivalului de la Costineşti, pentru ca intrarea în circuitul curent de difuzare să aibă loc, cum spuneam, abia spre sfârşitul anului. La spectacolul din amfiteatrul Costineştilor, amfitrion a fost ministrul de atunci al culturii, Andrei Pleşu, care, în cuvântul său de prezentare a filmului, a pus piesa caragialiană de inspirație şi filmul lui Lucian Pintilie sub semnul unei teme mai puțin uzuale, căreia i-a zis *euforia dezastrului.* „Această simultaneitate a dramei şi a chefului, a plezirismului şi a simțului apocaliptic este o caracteristică a lumii lui Caragiale, care continuă să fie lumea noastră. Avem o voluptate a naufragiului: «E prost, e şi mai prost, e tot mai prost!» Dar noi spunem asta la berărie. Ne simțim foarte bine şi spunem că e foarte prost (...). Nu ne putem bucura de o gustare, dacă nu o cuplăm cu un sentiment al sfârşitului lumii. Face parte din voluptatea gustării însăşi. Ei bine, această simultaneitate între catastrofă şi bucurie, care este greu de obținut de un popor oarecare, ne caracterizează şi veți vedea ce efect extraordinar dă în filmul pe care o să-l întâlniți". Într-un eseu despre filmul lui Lucian Pintilie („Noul Cinema", nr. 1/1991), criticul Nicolae Manolescu, sub titlul simptomatic „Mahalaua eternă", tocmai despre „efectul" amintitelor contrarii vorbeşte: *„De ce trag clopotele, Mitică?* este, înainte de orice, un film despre suferința umană. Nu cred că cineva, înainte, a mai fost sensibil la acest aspect. Comicul a mascat de regulă faptul că eroii scriitorului sunt ființe de carne şi sânge, neliniştite, speriate sau torturate moral. Ei au părut mult mai des ridicoli decât demni de compătimire. Generații la rând au râs de s-au prăpădit de gesturile, de cuvintele, de expresiile lor. Şi acum, iată, vine Lucian Pintilie şi ne dezvăluie o Miță Baston (rolul vieții pentru Mariana Mihuț) suferind de gelozie ca un tragic Othello feminin sau un Pampon (un senzațional Victor Rebengiuc) înnebunit de îndoială ca Hamlet. În aceste condiții, comicul, datorat unui cod perimat de comportare şi expresii, nu numai că nu împiedică drama să iasă la iveală dar, în mod paradoxal, o intensifică până la insuportabil. Suntem sfâşiați între râs şi compătimire şi o imensă duioşie ne cuprinde la vederea caraghiosului spectacol al suferinței din iubire pe care ni-l oferă eroii filmului. Un carnaval care ne zguduie, o frază care ne emoționează până la lacrimi". Rămânând la opiniile unor comentatori, rețin şi un fragment din cronica semnată de Mircea Alexandrescu în „Noul Cinema" (nr. 10/1990): „Dacă Mircea Iorgulescu spunea în eseul său despre lumea lui Caragiale, că ar fi o lume a trăncănelii, ei bine, lumea lui Pintilie este a urletului, o lume la care până şi şoapta te asurzeşte, o lume ajunsă la paroxism. Când povestea (care poveste?) se încheie, ai senzația că nu ieşi dintr-o sală de cinema, ci dintr-un ospiciu." Iar în alt loc, criticul observă: „Nimeni şi nimic nu scapă în *De ce trag clopotele, Mitică?.* Avem de-a face doar cu o lume damnată şi condamnată. Peste tot şi toate pluteşte un cer mohorât, fără nici o geană de lumină, iar aerul pare mucegăit ca într-o pivniță peste care s-a lăsat chepengul." În fond, Lucian Pintilie – în ecranizarea originală a comediei caragialiene *D-ale carnavalului* –

a reuşit ce şi-a dorit, a făcut ce-a vrut: o radiografie pertinentă a „mahalalei” de oricând şi de oriunde. El a mai vrut să şocheze cu filmul său, şi a reuşit. Reacțiile publicului – mărturisite în diferite anchete de presă – s-au extins pe un evantai foarte larg, de la încântare la revoltă, de la atracție la consternare, de la îngrijorare la nedumerire, de la copleşire la înfiorare. Pampon şi Mița Baston – cum scria criticul literar, formidabili prin Mariana Mihuț şi Victor Rebengiuc –, Nae Girimea (cu un Gheorghe Dinică lipicios şi ager), Didina Mazu (o Tora Vasilescu „de zile mari”), Iordache (Mircea Diaconu – „meşter al combinațiilor”), celelalte personaje preluate de la Caragiale şi de cele mai mult ori, „pintilizate” (vezi şi cazul emblematicului Mitică, mort şi jelit, dar gâdilându-se încă la tălpi), în interpretări de elită – Petre Gheorghiu, Ştefan Iordache, Tamara Buciuceanu-Botez, Ştefan Bănică, Constantin Băltărețu, Jorj Voicu, Florin Zamfirescu – alcătuiesc o lume care te înspăimântă, te cutremură şi te cucereşte. Filmul beneficiază de talentul unor mari artişti în meseria lor, imaginea operatorului Florin Mihăilescu este un adevărat generator de ritm şi de atmosferă, ca şi decorurile arhitectului-artist Paul Bortnovschi (în colaborare cu Nicolae Şchiopu), devenite, ele însele, „personaje” – ca şi costumele şi măştile de carnaval ale Doinei Levința –, jucând, adică, un rol esențial în „pictura de gen” regizorală, în decuparea şi ritmarea „rondei” carnavaleşti, agrementată cu miticisme de tipul „De ce trag clopotele, Mitică?” „De frânghie, dom’le!” I s-a reproşat lui Pintilie că „mitocănia românească nu este atât de concretă şi de agresivă”, că filmul său „jigneşte” (replica finală, „Lasă-i să moară proşti”, cu referire la privitorii peliculei, n-a trecut neauzită), unele dintre contestațiile exprimate în presă s-au datorat şi faptului că filmul s-a lăsat prea mult aşteptat pe ecrane (nu este vorba, desigur, de anii interdicției; este vorba de lungile luni ale anului 1990). A apărut pe ecrane, aşadar, şi filmul lui Lucian Pintilie – a cărui ținere sub obroc, vreme de un deceniu, rămâne un adevărat simbol al cenzurii totalitare –, numai câinii cu covrigi în coadă s-au lăsat, şi continuă să se lase, aşteptați... Rupându-se temporar de Ministerul Culturii, cinematograful românesc – se va vedea când va începe să lucreze – şi-a câştigat doar libertatea de a produce tot mai puține filme şi dreptul (deloc de invidiat) la un cinematograf anti-cultural sau, în cel mai bun caz, a-cultural.

„RAȚIA DE LIBERTATE” A FILMULUI DOCUMENTAR

La scurtă vreme după ieşirea din coşmar, cineaştii Studioului „Sahia” au adus pe ecrane primul *jurnal liber.* Credeam, speram, că asistăm la o renaştere a „actualităților cinematografice”, decedate în „epoca de aur”, din nepriceperea şi lenea de gândire a unora. Dar n-a fost să fie aşa. Primul *Jurnal liber,* după ce a făcut şi un turneu în străinătate, la un festival internațional prestigios, a rămas singurul „jurnal liber”, deşi – mai este nevoie s-o spunem? – instituția aceasta a actualităților cinematografice, în toate țările civilizate, are un rol deosebit de important în informarea opiniei publice, ca să nu mai vorbim despre utilitatea existenței imaginilor despre un anume timp şi despre anumiți oameni pentru reconstituirea unor lumi (materiale şi spirituale) revolute. Pe de altă parte, studioul specializat, „Sahia-Film”, a produs, în primul an de după revoluție, 65 de pelicule. Că foarte puține au fost programate pe ecrane, aceasta e o altă problemă. Dar filmul documentar românesc a rămas conectat, pe parcursul întregului an 1990, cel puțin teoretic, la „rețeaua de înaltă tensiune” a unei actualități

fierbinți. A rămas conectat, cât de cât, şi în anul următor, încă un an-doi. Pe urmă? Parafrazând titlul unui documentar apărut „la cald”, după revoluție *(De Crăciun ne-am luat rația de libertate),* putem spune – fără teama de-a greşi – că filmul românesc, la nivelul unicului studio specializat până-n decembrie ’89, şi-a luat „rația de libertate” şi a tăcut. Din falnicul „Sahia-Film” – cu 50 de ani la activ în anul 2000! –, cu mari documentarişti în „arhivele” sale, cu numeroase trofee naționale şi internaționale – n-a rămas decât amintirea şi o „căsuță” de filme publicitare. E drept: televiziunea în genere, toate televiziunile în particular, ca şi alte fundații, edituri, studiouri particulare sau ale unor asociații felurite, au preluat multe dintre obiectivele de creație din domeniul filmului documentar sau al actualităților filmate. Dar degringolada studioului „Sahia Film” rămâne o realitate obiectivă.

„Căderea” n-a fost bruscă. Cum spuneam, anul 1990 a fost, încă, un an fast al filmului documentar. Din producția cinematografică românească a anului au ajuns pe ecrane *exclusiv jilme documentare*: faptul rămâne semnificativ „în sine”. Documentariştilor le-a revenit misiunea de a lăsa posterității (şi, implicit, contemporanilor) *imaginea-document a Revoluției* de a consemna pe peliculă evenimentele de răscruce din istoria contemporană a României, desfăşurate la sfârşitul anului 1989 şi în anii imediat următori. Prima parte a unui – rămas preconizat – triptic, *Desprinderea,* dedicat Revoluției Române, a fost prezentată pe ecrane abia în ultima lună a anului 1990 (deci, o primă observație, operativitatea a lăsat de dorit). Ce alte filme au putut fi văzute până atunci? O „mică lovitură” au dat tinerii – încă studenți pe atunci – Cătălina Fernoagă şi Cornel Mihalache, prin documentarul *De Crăciun ne-am luat rația de libertate,* care surprinde, în fraze emblematice, starea de spirit a unor diferite categorii de cetățeni în zilele imediat următoare Revoluției din Decembrie. Ideea celor doi cineaşti s-a dovedit ingenioasă: înregistrând telefoane anonime primite de Televiziunea Română în orele încă incerte şi zbuciumate al Crăciunului ’89, filmul stochează, practic, temeri şi speranțe, furii şi tristeți, răbufniri şi resemnări, chiar dacă unele dintre accentele puse atunci rămân strict conjuncturale. Documentarul de lung metraj *Ziua cea mai scurtă,* semnat – ca regizor – de Ştefan Gladin şi – ca operator – de Traian Popescu, fiul scenaristului D.R.Popescu, consemnează mărturiile celor care au participat la ultima călătorie a cuplului ceauşist, cu elicopterul, maşina sau tancul, în zilele de solstițiu ale lui decembrie ’89. Ideea acestui film – despre fuga dictatorilor, fără ca personajele „centrale” ale intrigii să apară vreodată în cadru! – este notabilă, după cum, prin firescul lor, unele dialoguri, unele mărturii ale însoțitorilor de voie sau de nevoie, voluntari sau involuntari, iviți pe traseul fugii, captează interesul. Chiar dacă adevărul istoric al acelor ore şi zile este doar parțial evidențiat, chiar dacă – pe plan formal – cineaştii au recurs şi la câteva soluții „teatrale” (improprii genului documentar), *Ziua cea mai scurtă* rămâne un moment cinematografic marcant al anului 1990. În legătură cu lung-metrajul *Procesul* de Mircea Moldovan, ar fi de spus că ne aflăm mai puțin în fața unui documentar, cât în fața unor documente (personajele din boxa procesului sunt foşti membri ai comitetului politic executiv al P.C.R.). Din păcate, valoarea de document a peliculei este direct condiționată de... calitatea procesului respectiv. Am reținut, din producția masivă de documentar a anului 1990, şi un film „de operatori”, eseul *Te iubesc,*

libertate! de Vlad Păunescu, Sorin Ilieşiu şi Vivi Drăgan Vasile, un scurtmetraj esenţializat, expresia unui sentiment dominant generat de „Piaţa Universităţii". Anul s-a încheiat, cum am văzut, cu filmul regizorului Şerban Comănescu *Desprinderea.* Pe genericul acestui documentar figurează un număr foarte mare de operatori, fapt care vorbeşte de la sine despre amploarea filmărilor efectuate. Pentru a exemplifica larga desfăşurare de forţe a peliculei, transcriem de pe prospectele publicitare (în ordinea dată) pe toţi autorii imaginii: Horia Bolboceanu, Dan Badea, Adrian Bota, Romeo Chiriac, Mircea Bunescu, Grigore Corpăcescu, Mihail Gavrilescu, Kiamil M. Kiamil, Ştefan Gladin, Valentin Ilie, Tiberiu Lazăr, Vlad Leu, Cornel Mihalache, Dorin Olăieru, Ovidiu Miculescu, Vlad Păunescu, Francisc Mraz, Constantin Popa, Sorin Popescu-Holban, Alexandru Spătaru, Traian Popescu, Adrian Sârbu, Mihai Popescu. Beneficiind de un material cinematografic foarte vast, regizorul Şerban Comănescu a încercat, pe parcursul a ceea ce el numeşte „Fine del primo tempo", atât o ordonare a imaginilor pe criteriul cronologic, cât şi înscrierea lor în contexte metaforice (încă de la primele secvenţe ale peliculei, imagini reprezentând un cosmonaut plutind în spaţiu sunt însoţite de un „motto" extras din gândirea lui Nietzsche, pe ideea că omul, ori încotro s-ar îndrepta, va ajunge inevitabil la propria-i umanitate). Unele asociaţii de idei, anumite legături de montaj trezesc, pe bună dreptate, interes, dar în acest film de montaj – care dobândea, prin forţa lucrurilor, la un an de la Revoluţie, şi caracterul unei priviri de sinteză – regizorul este preocupat excesiv de „punerea în pagină" a materialului imagistic avut la îndemână, fapt care prejudiciază întrucâtva latura strict documentară a filmului. Tot printre „filmele de montaj" ale anului se află şi scurtmetrajul *Încotro?* de Elefterie Voiculescu, o tentativă de încadrare a lui Decembrie '89 în context istoric.

Rămânând în contextul premierelor anului 1990, este cazul să amintim faptul că – alături de filme de ficţiune mai vechi sau mai noi interzise în anii dictaturii şi scoase la lumină în primele luni ale anului post-revoluţionar – au fost repuse în drepturi şi câteva dintre documentarele ultragiate de cenzură. Deloc întâmplător (după cum au dovedit-o cineştii documentarişti în deceniul anterior), în anii de „perfecţiune omagială" s-au înregistrat şi cele mai multe „filme interzise" ale documentarului românesc. Un caz special a fost acela al regizorului Laurenţiu Damian, cineast care – cum am văzut –, într-un deceniu de activitate la Studioul „Sahia" (în anii '80), nu şi-a putut finaliza *conform intenţiilor* nici un proiect de creaţie. Din prima sa intenţie cinematografică, *Acţiunea 7000* rămăsese (în anul 1982) doar o felie, ca şi din filmul de metraj mediu *Maria Tănase* (1986), documentarul *Cota zero* (1988) a fost imediat interzis şi sechestrat, iar *Cântecul Oltului în timp ce străbate lumea,* terminat în 1989, a fost prezentat în premieră abia în primăvara anului 1991 (prefaţând debutul în lungmetraj al regizorului, într-un inteligent gândit „spectacol de autor"). Regizorul Laurenţiu Damian a fost unul dintre primii „reabilitaţi" în 1990. Alături de alte filme cu ridicată cotă de originalitate, regizorul Moscu Copel realizase în 1986 scurtmetrajul *Într-o zi ca oricare alta*, o peliculă „sechestrată" în epocă, eliberată după Revoluţie, şi proiectată pe ecrane sub titlul *Va veni o zi:* filmul acesta, în aparenţă despre o întreprindere avicolă, trimite gândul spre universul concentraţionar al lui Orwell, vorbind – încă din 1986! – în imagini şi metafore de mare

elocvență, despre mult aşteptata zi a frângerii mecanismului dictatorial. Interzis – şi recuperat după ’89 – a fost şi filmul regizoarei Sabina Pop, *Panc.* Din ce motive? Pentru că îndrăznea să dea o replică imaginii oficiale a satului, cutezând să refuze edulcorările obişnuite. Nu s-au născut deloc uşor nici filmele unui regizor precum Ovidiu Bose Paştina: ultimul film pre-revoluționar al acestui regizor de clasă (din păcate, retras ulterior de pe platouri, ca şi alți colegi, din pricina degradării procesului de producție) a fost *Eu trebuia să joc Hamlet,* un film, de asemenea, o bună bucată de vreme, interzis: în ambianța unei „case de cultură”, regizorul punea degetul pe răni urâte ale unor realități sociale, culturale şi morale româneşti. Revăzând aceste filme în anul ’90, am constatat încă o dată că tinerii documentarişti – împreună cu reprezentanți de marcă ai celorlalte generații de regizori – au contribuit în măsură decisivă la supraviețuirea demnă a filmului documentar românesc în anii de grea cumpănă pe care i-a trăit țara. O concluzie „preliminară” mi se pare indispensabilă în scrutarea viitorului: dincolo de orice dificultăți – tehnice, economice, organizatorice, financiare sau... manageriale – care stau, de câțiva ani, în fața producției de filme documentare (şi sunt destule dificultăți, nu glumă!), important, foarte important este faptul că există talente, forțe umane verificate, capabile să depăşească impasurile de moment şi de durată.

Dar să revenim la realitatea cinematografică a anilor post-revoluționari. Un documentarist cu pregnantă atitudine civică în perioada respectivă s-a dovedit a fi Viorel Branea. El s-a impus printr-un film grav, cu o problematică socială ieşită din comun, *Apocalips ’90* (cu imagini de Adrian Bota), o incursiune printre aburii de plumb, de beriliu, de cadmiu, de crom, de magneziu, de hidrocarburi ciclice şi aromatice, de „negru de fum” din Copşa Mică a anilor aceia. Nu numai despre concentrația noxelor este, însă, vorba în acest film echilibrat şi exact, ci şi despre profundele implicații – de felurite naturi – în viața şi tradiția locurilor, în destinele oamenilor. Un al doilea film al regizorului din aceeaşi perioadă a vădit o asemănătoare îndârjire civică: scurtmetrajul *Şi clasa noastră muncitoare merge în paradis* (prezentat pe ecranul festivalului de la Costineşti doar cu câteva zile înaintea celei de a patra „mineriade”) se referea, cu prioritate, la problemele de viață şi de muncă ale minerilor din Valea Jiului, conținând în germene cauzele nemulțumirii populare care avea să izbucnească în curând, transformându-se ulterior într-o bătălie „fără cauză”. Un al treilea film reprezentativ al regizorului a fost *Mânia apelor:* incursiunile imagistice în zonele calamitate ale județului Bacău din vara lui ’91, prin locurile în care „mâlul miroase a moarte”, întorc gândul spre emblematicul film al generației ’70, *Apa ca un bivol negru.* Unul dintre cele mai „personale” filme documentare ale acelor ani s-a dovedit *Cinematograful „Preşedintele”*, al aceluiaşi Ştefan Gladin, care realizase anterior *Ziua cea mai scurtă* şi care mai realizase sarcasticul *Să facem totul* (un film multiplu premiat, în care, cu excepția unor paranteze conjuncturale de gust îndoielnic, expune, eseistic, antitezele de esență ale „epocii de aur”: pe fondul muzical al „Bărbierului din Sevilla”; sunt contrapuse fastul extern al domniei ceauşiste cu secvențe ale mizeriei interne). *Cinematograful „Preşedintele”*, tot un film de montaj, relaționează – în imagini şi inserturi explicite – ascensiunea şi decăderea fostului dictator al României cu destinul mai mult sau mai puțin apropiat al altor dictatori de

pe mapamond (primul „termen de referință” fiind Bokasssa), concluzia „raidului” cinematografic printre destine – şi... hoteluri – prezidențiale fiind aceea, destul de la îndemână şi destul de adevărată, că preşedinții vin şi pleacă, dar cinematograful rămâne. Un film ambițios a fost *Lăcaşul zeilor muți* de Anita Gârbea, o investigație crudă, dureroasă, în lumea spitalelor de boli nervoase, cu intenția mărturisită de a denunța abuzurile politice din psihiatria „epocii de aur”. O singurătate multă şi grea străbate pelicula, o planare lentă, ca un „zbor deasupra unui cuib de cuci”, asupra unor realități tragice şi dure, neiertătoare. Faptele rememorate – de medici, de foşti pacienți, de specialişti din țară sau de peste hotare – acuză, evocă regretabile abuzuri şi abdicări, în timp ce „secvențele de mediu” nu fac decât să evidențieze tragismul, gravitatea respectivelor dezertări morale. Pe regizorul Pompiliu Gâlmeanu (1932-1999) l-am reîntâlnit într-un gen predilect: acela al documentarului istoric. Anita Gârbea s-a dovedit, încă o dată, un regizor mai „special” al filmului documentar românesc. *O zi din istoria României* este un film dedicat zilei de 1 Decembrie 1918 (care avea să devină ziua națională a României puțin după aceea). Interesul particular al peliculei constă în dialogurile purtate cu foşti participanți la marea adunare populară de la Alba Iulia (vreo 14 la număr), filmate pe parcursul mai multor ani şi reunite ca o emoționantă mărturie despre clipele înălțătoare de elan național din ziua de neuitat a Marii Uniri. Pagini de arhivă cinematografică vin să întregească mesajul patriotic al peliculei (unele din imaginile de epocă, cu familia regală, fiind utilizate pentru prima oară într-un montaj cinematografic), alături de alte materiale iconografice, fotografii şi selecțiuni din presa vremii. Am reîntâlnit-o cu bucurie pe regizoarea Ada Pistiner, revenită pe platouri (după ce, între anii 1986-1989, se refugiase în Israel), chiar dacă rigoarea ideatică a filmului său de montaj *Un an ceva mai lung* (care parcurge întâmplările anului 1990, „cam multe pentru un singur an” – pare a spune autoarea) nu mai este aceeaşi cu rigoarea ideii din filmele sale „de idei”. În documentarul *Pământul şi țăranii lui,* regizoarea Felicia Cernăianu – care a filmat câteva gospodării rurale din județul Timiş, în primăvara anului 1990 – vădeşte acelaşi acut (devenit... cronic) „simț al autenticității” şi punctează câteva dintre problemele „care dor” ale țăranului român, probleme care-şi aşteptau (şi-şi mai aşteaptă) rezolvarea. Treptat, documentarul românesc, după „revărsarea” post-revoluționară, a reintrat în „matca” lui. Nicolae Corjos vorbeşte despre *Concursul „George Enescu” 1991:* imaginile trec în revistă concurenții tuturor secțiunilor – de vioară, pian şi canto –, regizorul alegând câte o frază muzicală pentru fiecare interpret, apelând şi la secvențe-memento din trecutul muzical al unora, Erich Nussbaum rămâne şi el consecvent unei problematici culturale: *Reportaj despre reportaj* este un portret al unui incitant reporter de odinioară, Brunea Fox, iar *Panait Istrati – spovedanie pentru învinşi* evocă, de asemenea, o biografie pasionantă şi controversată. Alături de „veterani”, filmează tinerii: în *Întristări,* Cornel Mihalache schițează câteva portrete contemporane, fiecare cu un aer de originalitate. Şerban Comănescu beneficiază, în scurtmetrajul *Noica – lumina umbrei,* de un document cinematografic inedit (un interviu cu personajul evocat). În filmul *Sus, la poarta raiului,* autorii – regizoarea Ioana Hoban şi operatorul Sorin Popescu – consemnează obiceiuri şi tradiții de Crăciun de pe Valea Izei. Alături de tineri, filmează veteranii: în

Lumină din lumină, regizorul Paul Orza întreprinde o rugă la morminte. Astfel de filme umplu mari goluri în producția studioului, ținând seama de faptul că, de mulți ani, cineaşti documentarişti „n-au avut ce căuta" prin biserici. Şi aşa mai departe, şi aşa mai... aproape, dar nu foarte aproape: în filmul documentar românesc apar primele simptome ale unei boli care se va dovedi incurabilă. Reportajul de montaj *Scurte însemnări – România 1991* de Ioana Holban, alcătuit din reportajele altor regizori şi operatori, parcurge principalele evenimente ale anului, fără a omite greve, inundații, mineriade, convertirea leului şi votarea Constituției, incluzând în „remember" câteva evenimente culturale (printre care congresul latinității), întârziind o clipă, aşa cum se cuvenea, la veghea despărțirii de unicul Petre Țuțea. Dincolo de toate acesta, autoarea lasă să se înțeleagă – pe un ton detaşat-ironic, dublat de o dedicație şugubeață şi de un post-scriptum aluziv (aluziile fiind la... bani, la peliculă, la supraviețuire şi la alte „alea") – incertitudinile care planează asupra producției studioului de filme documentare. Sigur, regizoarea ar fi vrut să nu aibă dreptate. Din păcate, previziunile ei s-au adeverit, iar viitorul studioului cinematografic „Sahia-Film" a devenit din de în ce mai incert. Documentarul de lungmetraj al lui Ovidiu Bose Paştina *Timişoara – Decembrie '89* – un film cu exemplare virtuți civice şi estetice, emoționant şi lucid, întristat şi avertizant – a fost un „cântec de lebădă" al studioului (şi, implicit, al unuia dintre cei mai viguroşi cineaşti, cu „documentarul în sânge"). Excepțiile ulterioare n-au făcut decât să întărească regula, producția de filme documentare s-a rarefiat până spre dispariție, s-a disipat.

Între timp, pe ecrane a fost lansat unul dintre documentarele rezonante ale anului 1991, *Piața Universității – România,* a cărui premieră a avut loc în ziua împlinirii unui an de la declanşarea evenimentelor evocate. Prin acest film debuta un nou Studio cinematografic, acela al Ministerului Culturii: prin însăşi existența sa, filmul *Piața Universității – România* definea premisele unui program de creație angajat, cu pertinente implicații în realitate, pe care conducătorul Studioului, regizorul Lucian Pintilie şi l-a asumat ca pe o datorie de conştiință („se poate spune – declara el atunci – că am fost uimit, după sosirea mea din Franța, în vara lui '90, că un asemenea film, care plutea în aer, nu fusese încă realizat sau măcar demarat"). Pe genericul acestui film de montaj figurează nume de prim rang ale cinematografiei naționale: regizorul Stere Gulea, operatorii Vivi Drăgan Vasile şi Sorin Ilieşiu – în calitate de realizatori, operatorul Vlad Păunescu (alături de Sorin Ilieşiu şi Vivi Drăgan Vasile) printre autorii imaginii, inginerul de sunet Horea Murgu şi monteuza Nita Chivulescu. Prima subliniere: este vorba despre un „documentar fără documentarişti", datorat, adică unor cineaşti care îşi axaseră cariera cinematografică în principal (sau exclusiv) pe filme de ficțiune. Explicația – dacă este nevoie de o explicație – este oferită de regizorul Stere Gulea, într-un interviu (acordat criticului Roxana Pană) înaintea premierei: „Când apar evenimente majore în viața unei țări, a unui popor, deşi nu suntem documentarişti, ci ne-am exersat – cât ne-am exersat – în filmul de ficțiune, mi se pare că astfel de momente trebuie imprimate pe peliculă fără a mai ține seama de specializarea pe care o avem. Istoria are nevoie de elucidarea unor evenimente de răscruce, controversate, are nevoie de documente. Înainte de orice cred că acest film

este un document. Poate stârni reacții pro şi contra, dar el rămâne un document". Prospectele publicitare anunțau „un film despre cel mai controversat fenomen din 1990", cu „imagini absolut inedite" din „culisele puterii", despre „zona liberă de neocomunism", „mineriada" şi „marşul alb", cu opinii exprimate de „Marian Munteanu, Petre Roman, Doina Cornea, Ana Blandiana, Mircea Dinescu, Silviu Brucan, Ion Caramitru, Răzvan Theodorescu şi alții", documentarul „pe care îl aşteptați de un an de zile": „din 22 aprilie, fiecare cetățean – un spectator, fiecare spectator – o conştiință!" Pentru autorii filmului, „fenomenul Piața Universității" a însemnat un spațiu ideal de renaştere națională, un „fenomen major de trezire a conştiinței" (Stere Gulea) sau, cum spunea Horea Murgu, „Piața Universității a fost pentru mine, în prima ei lună de existență, ca o biserică, Izvor al Tămăduirii de Frică". Izbutind să materializeze în imagini tocmai această stare de grație, degajată din când în când în spațiul de speranță al Pieței Universității, filmul devine, în primul rând, o mărturie de suflet şi de conştiință. Excelenți profesionişti, autorii peliculei au „topit" structura narativă într-o „baie de poezie" reuşind – îndeosebi în secvențele concluzive – clipe de reală emoție. Desigur, cineaştii nu fac „artă pentru artă", ei fac „artă cu tendință" şi – mai ales după ce şi-au împărtăşit cu dărnicie convingerile şi intențiile – nici nu puteau proceda altfel. În acest spirit – cu accente polemice la adresa unor diformări televizive – este rememorat momentul 22 Decembrie 1989, în acest spirit sunt rememorate principalele evenimente postrevoluționare care au premers manifestația din Piață, filmul încercând, astfel, să stabilească filiații, cauzalități, motivații, relații de determinare sau de respingere. Unghiul de filmare al cineaştilor rămâne fix, neschimbat, identic cu punctul de vedere asupra evenimentelor evocate. Din această pricină (pe care o putem numi şi *consecvență*), filmul contrazice întrucâtva sintagma „celui mai controversat fenomen al anului 1990", autorii având destul de puține dubii de interpretare a momentelor aduse pe ecran. Realizatorii – la sugestia producătorului, probabil – au făcut şi un efort de „obiectivare", dar pelicula lor rămâne *partizană,* partizana unor nobile idei şi aspirații umane, care ies din zona realului şi a realității imediate, pentru a accede în zona idealului şi a realității imaginare. „Formula" peliculei a fost astfel definită de către unul dintre realizatori (Sorin Ilieşiu): „e un film partizan al subiectivismului obiectiv". *Piața Universității – România* este, aşadar, mai mult şi altceva decât un *film*, unii l-au simțit ca pe o *rugă,* alții l-au receptat ca pe o *rană.* Privit, totuşi, ca film, este un film *indiscutabil.* Realizatorii şi-au atins, fără nici o îndoială, cu talent şi cu personalitate obiectivele propuse, ei au „materializat" în imagini magia Pieței, o stare de grație aproape imposibil de explicat prin cuvinte, dar foarte pregnantă ca expresie vizuală. Au mai urmărit ceva realizatorii prin filmul lor, să-şi exprime dubiile, neîncrederea în guvernanții de atunci ai României, au reuşit acest lucru – primind uneori aplauze la scenă deschisă –, nu se putea să nu reuşească, dat fiind profesionalismul lor (cât despre unele concesii conjuncturale ei au fost primii, probabil, care le-au regretat). Privit din această perspectivă, *Piața Universității – România* a fost, la vremea lui, un „semn de forță" al societății româneşti: efectiv, nu cunosc multe alte guverne care să investească milioane (miliarde) în filme – exagerare conştientă! – „antiguvernamentale". În fond, esența libertății constă în libertatea de a

putea lupta pentru libertate. Ieşind din sfera acestui fîlm-rană, a acestui film-rugă, rămâne dechisă o problemă de principiu. Cum am văzut, documentarişti de la „Sahia-Film” au absentat din Piața Universității, din aprilie până-n iunie 1990, sau, în sfârşit, prezența lor a fost întâmplătoare şi prea puțin semnificativă. Faptul este descurajant. „Fenomenul Piața Universității” a fost, efectiv, un fenomen profund controversat. O îndatorire elementară a filmului documentar românesc ar fi fost aceea de a impune imaginea reală, complexă, a evenimentelor din Piața Universității, printr-o cuprindere *analitică* a fațetelor sale atât de diverse (şi problema se poate extrapola spre multe alte evenimente, aspecte ale realității). După cum ştim cu toții (nu de la televiziune!), Piața Universității a avut ore şi zile de har divin, dar şi ore şi zile ale ruşinii, la balcon vorbea seara Poeta dar ziua îşi făceau pe-acolo mendrele „băieții” cu ochi albaştri din poeziile Poetei, printre mii şi mii de suflete pure, cinstite, curate s-a insinuat o faună insană, alături de vizionari au apărut veleitari care au ridicat, zi de zi, alte şi alte piedestale ale intoleranței, „spațiul privilegiat al eliberării de frică” devenea, în altă lumină, un spațiu al groazei existențiale. Față de toți oamenii cinstiți din Piața Universității, filmul documentar românesc a rămas *definitiv* dator. Piața Universității rămâne un exemplu, poate un exemplu-limită. Dar cum spuneam, îndatoririle documentariştilor se pot extrapola, documentul cinematografic ar putea face minuni în atâtea şi atâtea situații de viață controversate, „momentul adevărului” ar putea izgoni umbre şi eresuri, ar putea limpezi viața noastră cea de toate zilele. „Scenariile” realității sunt infinite. Ca o „pastă de culoare”, un „fapt de viață” al perioadei evocate. La festivalul din Costineşti, în vara-toamna lui 1991 au fost incluse în program şi câteva filme basarabene, printre care portretul cinematografic *Un caz proscris* de Marcel Chistrugă (cu referiri directe la biografia unui binecunoscut disident din Basarabia, Nicolae Lupan). În acest film, printre interlocutorii din Paris ai personajului evocat se află şi compatriotul nostru, scriitorul Paul Goma, care-şi face cunoscute, în dialog, câteva dintre opiniile despre Basarabia şi România de ieri şi de azi. Printre altele, am reținut un „scenariu” al său despre ciobanul mioritic, rostit în acest film documentar: „ciobanul mioritic a coborât de mult la câmpie, s-a făcut securist şi-şi toarnă vecinii...”.

PRIMUL VAL DE DEBUTURI

În peisajul cinematografic postrevoluționar au apărut debuturile. Într-un interval de nici 12 luni – din mai 1991 până în aprilie 1992 – au fost prezentate pe ecrane, în premieră, opt lungmetraje ale unor cineaşti debutanți. Suita, inegală valoric, este considerabilă din punct de vedere cantitativ. Metafora „câinilor cu covrigi în coadă” a redevenit, pentru o clipă, actuală. Cronologic, cele opt premiere cu „debutanți ia timonă” au fost *Rămânerea* de Laurențiu Damian, *Vânătoarea de lilieci* de Daniel Bărbulescu, *Înnebunesc şi-mi pare rău* de Jon Gostin, *Şobolanii roşii* de Florin Codre, *Unde la soare e frig* de Bogdan Dumitrescu, *Lacrima cerului* de Adrian Istrătescu-Lener, *Pasaj* de George Buşecan şi *Polul Sud* de Radu Nicoară. O „listă” realmente impresionantă, ținând seama de faptul că, ani la rând, cu excepțiile „omologate”, nu s-a consemnat nici o noutate în breasla autorilor. Să privim mai de aproape aceste premiere...

Pentru regizorul giurgiuvean Laurenţiu Damian – care, cum am văzut, a rămas un „cineast interzis” după un deceniu de activitate ca documentarist – , filmul *Rămânerea,* povestea unui sat dunărean şi a oamenilor săi, dintr-un ieri şi un azi de oricând şi de totdeauna, a fost nu numai o mărturisire de suflet ci şi o povară de conştiinţă. Aşa s-a născut filmul: ca o eliberare, ca o explozie, ca o descătuşare. Nu atât amintiri biografice, nu atât relaţionări epice cu fapte reale au determinat demersul artistic, ci, mai curând, sentimentul unor amintiri din copilărie pe care cineastul le-a durat în el ca un constructor mitic: „îmi aduc aminte de vântul blestemat numit coşavă, care trântea poarta, pătrundea în toate ungherele, lovea fără milă în timp ce oamenii se aruncau în faţa icoanelor, sângerându-şi genunchii, rugându-se la arhangheli până la sfâşierea privirii. Vântul aducea glasul tânguitor al morţilor, rupea ciuturile fântânilor, se auzeau chemări nebune şi pierzanie era în chemarea lor. «Să taci, să nu le răspunzi, că rămâi năuc» şoptea buna Maria. Şi o ascultam... până-ntr-o noapte, când bunicu’ meu Anghel m-a chemat, îmi şoptea să mă duc spre pătul, glasul lui era peste tot, printre hamurile vechi şi banițele fără grâu... mă tot chema, şi, atunci, coşava m-a doborât şi mi-a şoptit pierzania...” Sentimentul-vânt al copilăriei poartă în el, rostite sau sugerate, toate dimensiunile spirituale ale unui film născut din rana şi durerea cineastului: blestemul neiertător al apei, povara apăsătoare a sărăciei, a credinţei ultragiate, a prejudecăţilor ancestrale. Printr-un ultim descendent al personajelor evocate, regizorul revine într-un sat dunărean pentru a-i reînvia trecutul, pentru a rememora destinul tragic al unor existenţe sacrificate. În miezul naraţiunii cinematografice (şi al personajelor care compun universul evocat) stă neamul lui Anghel, neam blestemat de Dumnezeu pentru că gospodarul dunărean îşi ridicase casă pe un deal mai înalt decât acela al bisericii. Blestemul acesta este mai mult decât o teamă, o ameninţare, în sufletul oamenilor, el este un fapt împlinit: şase copii ai lui Anghel şi ai femeii sale au murit înainte de a împlini anul şi doar al şaptelea prunc, o fată, a rupt vraja tragică supravieţuind blestemului, ajungând la maturitate, perpetuând neamul, nu fără a suporta, însă, ameninţările blestemului, consecinţele acestuia. Pavel, nepotul Anghelilor, se întoarce, după ani, în pustiul sat dunărean, *rămas* ca semn tragic al trecutului, ca o haltă (Halta Rămânerea) în care nu mai opreşte nici un tren, ca un sat (satul Rămânerea) fără suflete. Prin aduceri aminte, dar mai ales prin sugestii disparate ale ambianţei din casa părăsită a bunicilor, personajul rememorărilor reface destinul unei colectivităţi sortite pieirii, uitării. „Rămânerea” este doar una dintre dimensiunile morale, afective şi filosofice ale evocării. Filmul materializează în imagini şi continua „aşteptare” a personajelor (aşteptarea aceea zadarnică a inefabilului căreia unii îi zic speranţă), progresiva şi iremediabila „stingere” a universului evocat pe ecran, a oamenilor, a locurilor, a amintirilor, a speranţelor. Personajele evocării se retrag discret din acţiune, unul câte unul, fie că sunt victimele apei invadatoare de suflete, fie că o pornesc spre orizonturile incerte ale nefiinţei la capătul unor existenţe zbuciumate (retragerea hâtrului Vache, dar mai ales retragerea bătrânului Anghel, lângă fântâna nenorocirilor sale, acestea două fiind stingerile cele mai patetice şi mai picturale ale filmului): în Halta Rămânerea trenurile nu mai au pentru cine să oprească, doar o femeie cu minţile rătăcite continuă să aştepte, să aştepte cu disperare, întoarcerea

fetiței plecate odinioară. Cu totul specială rămâne secvența din finalul filmului, în care personajul „de contact” cu trecutul este asaltat, urmărit, înconjurat de personajele aducerilor aminte (într-o secvență asemănătoare – prin concentrația semnului – cu finalul din filmul lui Luis Buñuel (*Farmecul discret al burgheziei*): o astfel de secvență, obsedantă nu numai pentru cineast ci şi pentru spectator, constituie însăşi motivația unui film *născut* şi nu *făcut.* Laurețiu Damian a concentrat, în imaginile filmului său, mărturii de profundă spiritualitate românească. Naşterea şi botezul, nuntirea, moartea şi înmormântarea devin, fiecare în parte şi toate la un loc, momente definitorii ale filmului, regizorul rezervându-le funcție de „film în film”, acordându-le spații de desfăşurare (nu numai fizică) aparte, ca elemente constitutive ale unui mare şi inexorabil ritual. Biserica reprezintă un permanent reper „de racord” al dramelor umane (preotul Căliman fiind un personaj animat de contradicții lăuntrice), iar apa cu chip de Dunăre – şi ea element fundamental al existenței – participă nemijlocit la ritualul rămânerii, aşteptării şi stingerii, devenind, deopotrivă, sursă de viață şi altar de jertfă, insinuându-se ca o permanentă amenințare în momentele principale ale filmului. Alături de regizor (pe tot parcursul faptului de suflet şi de conştiință pe care l-a reprezentat crearea filmului) a fost operatoarea Anca Damian, şi ea debutantă în lungmetrajul de ficțiune: imaginea din *Rămânerea* are aburul confesiunii, tragismul faptelor evocate, poezia speranței, conținând şi relevante juxtapuneri ale realului cu visul (sau cu coşmarul), imaginile în alb-negru intervenind ca nişte accente în discursul cinematografic. Gândul regizoral a fost servit şi de muzica firească a Corneliei Tăutu, de coloana sonoră a inginerului Andrei Papp, dar mai ales de scenograful Daniel Răduță, ale cărui decoruri şi costume au o valoare artistică de excepție, multe dintre ambianțele filmului – printre care cimitirul, camera lui Vache etc., – denunțând o concepție grafică incitantă, atât pe plan plastic cât şi pe plan ideatic. Bătrânul Anghel i-a prilejuit lui Mircea Albulescu un rol de intensă complexitate psihologică, cu explozii şi tăceri relevante, cu contradicții aspre, manifestate şi în relația oscilantă dar fundamentală cu principala sa parteneră, Monica Ghiuță, aflată, la rându-i, în fața unui rol puternic, prilej pentru o compoziție (de vârstă, de temperament) marcantă. O mențiune aparte pentru Maia Morgenstern, interpreta unui rol deloc uşor, cu izbucniri de un intens dramatism, cu clipe de profundă disperare sau de perfectă împăcare cu sine, actrița vădind o gamă foarte diversă de stări şi trăiri sufleteşti. Alți actori de prim rang întregesc distribuția: Valentin Uritescu (Vache, un personaj poetic şi pitoresc), Luminița Gheorghiu (cu un bocet antologic), Şerban Ionescu (Anghel, la o vârstă anterioară), Dan Condurache (Pavel, „catalizatorul” amintirilor), Dorel Vişan (preotul Căliman), Eugenia Bosânceanu (o săteancă), Leopoldina Bălănuță (ca o statuie a aşteptării tragice), Mitică Popescu (un personaj-pată de culoare), George Alexandru (un mire cu destin dramatic), fiecare dintre ceilalți interpreți – Cornel Gârbea, Cerasela Stan, Magda Catone, Ernest Maftei, Claudiu Istodor, Alexandru Pandele, copiii – avându-şi „clipa lor” în povestea cinematografică.

Prin filmul său *Înnebunesc şi-mi pare rău,* Jon Gostin îşi recomandă – încă de la primele secvențe – vocația neorealistă. Proiectul cinematografic este „din plecare” incitant şi ambițios: topind în scenariul său motive literare din

două schițe ale unor prozatori consacrați („Naveta” de Alexandru Papilian şi „În loc de postfață” de Fănuş Neagu), regizorul îşi încheagă story-ul cinematografic – pe sistem de „puzzle” – cu intenția vădită de a vorbi despre spaimele noastre cele de toate zilele, despre pericolele morale şi sociale care pândesc societatea românească de tranziție. Timpul acțiunii, clar, este începutul anilor ’90 (filmul incluzând şi secvențe documentare din timpul manifestațiilor de la Universitate, din primăvara lui 1990), în centrul narațiunii fiind plasată relația afectivă dintre o muncitoare dintr-o țesătorie, Mariana (cu experiențe de viață amare, dramatice), şi un coleg de muncă, Gelu, pasionat cine-amator (aşa, ca „amatorul” lui Krzysztof Kieslovski, de la care, parcă, şi împrumută câte ceva), un tânăr ochelarist visător şi stăruitor. Printre celelalte personaje ale filmului, care-i permit regizorului lărgirea ariei de observație socială, se numără un exponent al lumii interlope, un rănit al revoluției (care-şi trăieşte viața într-un scaun de paralitic), alte personaje, dinlăuntrul sau din afara fabricii, printre care un personaj foarte dubios care înseamnă pentru cei din jur o permanentă amenințare. Titlul filmului, plastic, împrumutat de la poetul Florin Iaru – care şi apare în film, dar tocmai el, un „mobil” perpetuu, rămâne... fără expresie pe ecran! –, titlul spune totul despre starea de spirit a protagoniştilor angrenați într-un cotidian amorf, fără orizont: „înnebunesc şi-mi pare rău”! Condiția muncitorului – într-o fabrică populată încă de multe umbre ale trecutului –, ca şi a intelectualului sunt puternic grevate de împrejurări tulburi, haotice, care-şi pun pecetea pe traiul zilnic al tuturora. Despre toate acestea vorbeşte filmul, încercând totodată să particularizeze atmosfera socială din fabrica de țesături şi să schițeze „portretul” altor ambianțe aduse în cadru. Există şi un filon liric în film, disimulat, adesea, sub aparențe înşelătoare (filmul lăsând să se întrevadă, la realizator, o anume „pudoare lirică”), alteori „explodând” însă, cum se întâmplă în câteva dintre cele mai spectaculoase secvențe ale filmului, dansul în piscină sau „duetul roboților” dinspre final. Marea secvență a filmului este finalul, efectiv antologic, în care spaima robotizării, izvorâtă din însuşi stilul de viață al oamenilor prezentului, este materializată într-o metaforă a dezumanizării cu forță de şoc. Există, neîndoios, decalaje între intențiile artistice – şi civice – generoase ale autorului şi întruparea lor cinematografică, diferențele fiind datorate, probabil, şi distanțelor stilistice dintre „piesele” literare încorporate în scenariu (scrise încă în „epoca de aur”!). Discrepanțe se fac simțite şi la nivelul personajelor: pe lângă portretele realist-poetice ale protagoniştilor – interpretați de Oana Ştefănescu, o actriță cu vocație dramatică, Bogdan Uritescu, cuceritor prin firesc, şi Gheorghe Visu, într-un rol „colțuros”, care-i convine – există şi personaje de factură eminamente livrescă (acela al lui Florian Pittiş descinde, parcă, dintr-un film... australian), sau crochiuri tipologice care nu depăşesc „clişeul” (chiar dacă, în replicile unor sindicalişti din fabrică, să zicem, pot fi identificate anumite preocupări de actualitate). Savuroase, pe de altă parte, dar în roluri mici, doar „de culoare”, sunt câteva dintre lucrătoarele fabricii, în interpretarea unor actrițe cu personalitate ca Aurora Leonte sau Magda Catone sau a unor „nou (bine) venite” ca Ioana Abur. Un operator cu experiență, Petre Popescu, alți profesionişti valabili (scenografa Gabriela Nicolaescu – autoarea unei ambianțe veriste –, monteuza Adina Petrescu, dar nu şi un compozitor „pe măsură”) însoțesc demersul de debut

al regizorului Jon Gostin, un cineast promițător, chiar dacă unele dintre „semnele" filmului său sunt conjuncturale şi – prin forța lucrurilor – perisabile.

Anul 1991 va rămâne în istoria cinematografului românesc drept anul (re)descoperirii producției particulare de film. Întors în țară după ce se auto-exilase cu ani în urmă, sculptorul-cascador Florin Codre şi-a valorificat înclinațiile scenaristico-regizorale în filmul *Şobolanii roşii*, prin care a intenționat mai multe lucruri deodată. Chiar: ce l-a determinat pe sculptorul-cascador Florin Codre să devină peste noapte („peste noapte" la propriu, dar şi la figurat) scenarist şi regizor (şi să investească în film sume deloc neglijabile)? Răspunsurile nu sunt foarte complicate. Sculptorul-cascador acumulase, îndeosebi în anii deceniului al VIII-lea, o experiență de viață foarte specială, pe care a simțit nevoia s-o comunice semenilor (împreună cu reverberațiile amintirilor în imediata actualitate). Cunoscând foarte bine cinematograful din interiorul lui (din perspectiva cascadorului, omul – de fapt – „bun la toate"), regizorul-scenarist şi-a propus, deopotrivă, o privire spre lumea filmului – *Şobolanii roşii* fiind unul dintre acele „filme depre film" care alcătuiesc o lume aparte în universul cinematografului (şi cărora Dana Duma le-a dedicat chiar o carte încântătoare, *Autoportretele filmului)* –, a ținut să aducă un omagiu special confraților de breaslă, cascadorilor, această specie umană şi artistică stranie despre care se spun de toate dar se ştiu foarte puține, a vrut să rememoreze câteva date din propria biografie (inclusiv experiența detaliată, cu răni adânci, a cutremurului din 1977) şi a simțit nevoia să deplângă anacronice şi nocive excrescențe ale trecutului în contemporaneitate. De ce a ales cinematograful pentru a transmite aceste experiențe? O spune singur: „la 48 de ani am simțit nevoia să mă exprim într-un limbaj mai puțin exclusivist; pentru mine cinematograful rezolvă o problemă de comunicare"; ar fi de invocat şi motivul esențial: ani la rând, pentru Florin Codre cinematograful a fost însăşi viața sa. Aceste descendențe şi aceste dependențe nu pot împiedica, însă, constatarea „obiectivă" că *Şobolanii roşii* este filmul unui regizor ne-profesionist, ba chiar şi al unui producător ne-profesionist (casa producătoare „Tracus-Arte" S.R.L. fiind, se pare, la rândul ei debutantă, fără experiențe anterioare sau ulterioare). Din această situație oarecum ciudată decurg, însă, oricât de paradoxală ar părea afirmația, nu numai scăderile filmului, ci şi principalele sale calități şi, în primul rând, o anume sinceritate care lipseşte multor alte pelicule, confecționate de buni profesionişti ai ecranului. Oricum, regizorul şi-a alăturat, în tentativa sa regizorală, un scenograf (Mircea Duduş Neagu) şi un operator (Alexandru Groza) cu experiență, alți specialişti... nemărturisiți. Deşi autorul îşi ia precauția de a declara, pe generic, că orice asemănare cu personaje şi situații reale este întâmplătoare, filmul are o hotărâtă tuşă autobiografică, trimiteri directe spre realitățile anilor evocați: cei trei prieteni din centrul acțiunii – Ştefan, Sony şi Stavru – poartă pecetea biografică a autorului însuşi, a prietenilor săi Sobi Cseh şi Tudor Stavru (acesta din urmă pierit tragic în zilele cutremurului din 1977, atât în film cât şi în realitate). Filmul conține, de fapt, trei planuri paralele. Prezentul – care oferă „copertele" tramei şi alte câteva scurte inserturi – constituie doar un liant al amintirilor şi punctează, fără comentarii, amenințarea „şobolanilor roşii" în imediata actualitate. Într-

un alt plan narativ, câteva „scene de gen” îşi propun să evoce – prin date şi detalii de atmosferă – ambianța „epocii” de aur”: participăm la realizarea unui film istoric (cu cai, călăreți, armuri şi nuduri feminine pe malul mării), însoțim echipa de filmare la câte o orgie (unde, pe fesele convivelor putem citi lozinci dragi epocii de tip „Ceauşescu – P.C.R.”), intrăm în câte un bar de noapte (dar ne retragem înainte de generalizarea bătăilor de dimineață), asistăm la secvențe cu cascadori în exterioare haiduceşti, ajungem – păstrându-ne în lumea filmului – prin orăşele de provincie cu o tipologie „seducătoare” (vorba unuia dintre personaje: „unde eşti tu, nea Fellini?”), urmărim groteşti spectacole omagiale şi ne „răcorim” la revolta câte unei târfe (o secvență absolut antologică este răbufnirea Mirandolinei Congo – în interpretarea de zile mari a Torei Vasilescu – la petrecerea de la primul-secretar), devenim martorii dezmățului generalizat al fostei protipendade de partid. În partea a doua a filmului îşi face loc un al treilea plan narativ: accentul narațiunii se mută pe „persoana întâi”, factorul autobiografic devine precumpănitor (în sine, sau în relație cu „şobolanii roşii”, prezenți mai mereu în acțiune, fără a fi arătați cu degetul), intriga incluzând fapte reale ale timpului evocat, cutremurul din 4 martie (şi sacrificiul prietenului Stavros-Stavru), moartea unei iubite după un avort provocat, trecerea „frauduloasă” a frontierei etc. Articulațiile filmului sunt destul de debile, anumite excese imagistice sau de limbaj au determinat pe unii comentatori să aducă în discuție cuvântul kitsch sau adjective de tipul „vulgar” sau „trivial”. Pe de altă parte, însă, filmul are capacitatea de a captiva prin tonuri de mare sinceritate, „necenzurate”, care sună minunat după ani nenumărați de cenzuri şi autocenzură. Cei trei prieteni sunt interpretați de Lucian Nuță (Ştefan, personajul „autobiografic”), Bogdan Vodă (Sony, căruia i-am spus şi Sobi), Şerban Ionescu (Stavros, căruia i-am spus şi Stavru), tipuri bine individualizate creează Petrică Nicolae (se pare că printre „şobolanii roşii” sunt şi foşti cascadori deveniți politicieni de marcă), Florin Zamfirescu (în rolul securistului de ieri care se află încă printre noi), Ştefan Sileanu (un prim-secretar desenat cu vigoare şi haz), Dragoş Pâslaru (un regizor care... candidează la preşedinție), Stelian Nistor (căruia i-a fost încredințat cel mai vesel gag al filmului), ceilalți, printre care Valentin Uritescu, Papil Panduru, Marian Râlea, Mihai Mălaimare, Constantin Diplan, Constantin Drăgănescu, Cristi Iacob, Ştefan Velniciuc, Paul Fischer. Printre protagoniste, alături de Tora Vasilescu (cu temperament cât patru) apar Ozana Oancea (o actriță cuceritoare, pe care filmul românesc avea s-o preia, peste ani, acum în rol liric), Adela Marian, Cezara Dafinescu, Dana Dembinski...

Debutul tânărului regizor Bogdan Dumitrescu, cu filmul *Unde la soare e frig,* s-a produs tot la o firmă particulară, „Filmex – România” (principal producător: Titi Popescu). În cinematografia românească, Bogdan Dumitrescu reprezintă un caz aparte. El a debutat la 29 de ani („regizor la 29 de ani”, asta aduce puțin cu... „căpitan la 15 ani” al lui Jules Verne), după ce a absolvit Institutul de cinematografie din... Roma, unde a avut printre profesori pe Cesare Zavattini şi Ettore Scola. Filmul său de debut a ajuns pe ecranele bucureştene după ce a fost selecționat la câteva festivaluri internaționale, ba a primit şi un premiu, în oraşul francez La Baule („Grand Prix de la region des pays de la Loire et des lecteures de Ouest France”). Dincolo de aceste motivații aparte, important, chiar foarte important, mi s-a

părut modul în care regizorul a înțeles să fructifice libertatea de creație (acest dar divin): el şi-a propus, cu încăpățânare, să facă un film „pe pofta inimii". Atât. Nici mai mult, nici mai puțin. Atât. Un film pe pofta inimii. Şi l-a făcut – ai impresia – dintr-o răsuflare. Într-o lume suprasaturată de culori tari el a făcut filmul în alb-negru, într-o lume suprasaturată de vorbe el a făcut un film de tăceri şi de priviri, într-o lume suprasaturată de mulțimi, în permanentă mişcare, el a făcut un film static, cu numai două personaje, într-o lume a marilor metropole poluate el a făcut un film „departe de lumea dezlănțuită", plasat într-un colț de univers uitat de Dumnezeu, unde marea se îngână cu uscatul, dincolo, parcă, de latitudinile şi longitudinile civilizației. Într-o lume suprasaturată de radiații şi explozii solare (ca să nu mai vorbim de pete), el a ales un loc sub soare..." unde la soare e frig", optând, ca şi regizorul Nicolae Oprițescu – venit la un moment dat din Franța în România să facă *aici* film –, pentru un „sezon al pescăruşilor", coincidența continuând înapoi în timp către acel „septembrie" pe țărm de mare în care se desfăşura, cu ani în urmă, acțiunea filmului de debut, tot în două personaje, al regizorului Timotei Ursu. De ce toate aceste opțiuni particulare? Pentru că aceasta i-a fost „pofta inimii": să vorbească – încet, în şoaptă – despre povara singurătății, despre câte un vis frumos al unei nopți de... toamnă, despre marea şansă – adeseori ratată – a comunicării dintre semeni, ca şi despre pericolele care pândesc din umbră dorul de puritate şi speranța împlinirilor. De aici până la povestea – cu voie sau fără de voie – „de tip Mihail Sebastian", un „joc de-a vacanța" cu o „stea fără nume", ieşită pentru o clipă din traiectoria ei, nu mai era decât un pas. Sau nici unul... Două lumi care se întâlnesc, aşadar, în „dosarul" infinit al poveştilor cu un bărbat şi o femeie, cu un El şi o Ea. *Ea* trece printr-un moment de cumpănă al existenței sale, rămâne, părăsită, pe un țărm de mare pustiu şi rece. *El* este paznic de far. Sau, mai corect, Paznicul Farului. Un „vis în *alb",* aşa îşi denumeşte regizorul prima parte a filmului, cu micile sale poveşti din poveste, poveşti în cuvinte (cu delfini care vor să se sinucidă, cu lebede care sparg geamuri de far), poveşti în imagini (sus, în vârf de far, acolo unde la soare e frig). Partea a doua a filmului este *neagră*: oraşul, stressant şi apăsător, ca element de contrast, nu mai are – din punct de vedere artistic – acuratețea de verosimilitate a spațiului cu respirații marine, însăşi „povestea" devine mai convențională; doar cadrul final – desigur, pe „pofta inimii" –, cu semnul său de speranță şi de re-descoperire a bucuriei jocului, reproiectează filmul într-o zonă metaforică incitantă şi originală. Protagonişti se află în fața unora dintre cele mai frumoase roluri avute pe ecran: Oana Pellea, cu firescul ei atât de organic, cu tăcerile atât de expresive, cu frigul din soarele sufletului său şi Gheorghe Visu, care-şi descoperă, prin acest personaj, trăsături de sensibilitate disimulate altădată sub masca unor „duri iremediabili". Tânărul regizor, la început de drum, a fost secondat de o echipă puternică şi – după cum s-a dovedit – fidelă gândului său creator, cu buni profesionişti, printre care operatorul Doru Mitran (care a speculat perfect convenția contrastelor alb-negru), compozitorul Adrian Enescu (tot mai devotat muzicii de film), scenograful Călin Papură, monteuza Adina Georgescu-Obrocea. Regizorului şi colaboratorilor săi li se datorează dorita veridicitate a ambianțelor, care ne duce gândul spre patina „noului val" francez (poate de aceea – simplă

senzație? – titlul filmului, frumos, sună chiar mai bine pe afişele franceze: *Òu le soleil est froid),* dar adresa cea mai exactă şi mai emoționantă a filmului este scrisă pe un colț de ecran, la începutul proiecției: „lui Amza".

„Ceea ce atingem este ceea ce atingem, dar şi altceva; tot astfel ceea ce ni se întâmplă, este ceea ce ni se întâmplă, dar şi altceva: iar acest *altceva* este fără sfârşit" – acesta ar fi motto-ul teoretic al filmului *Pasaj,* lungmetrajul de debut regizoral al lui George Buşecan (scenarist, cum am văzut, al filmului *Pas în doi* de Dan Pița). Ratând, cu câțiva ani în urmă, prilejul unui „debut de autor", George Buşecan s-a numărat printre debutanții anului 1991, prin transpunerea pe ecran a unui scenariu datorat tânărului prozator Paul Ghițiu, aflat şi el la „ora" debutului cinematografic. Din cel puțin două motive, scenariul acesta a constituit o „materie primă" prielnică unui regizor debutant: întâi pentru că personajul principal este el însuşi regizor de film, în al doilea rând pentru că trama, prin glisările sale dintre prezent şi trecut, dintre real şi imaginar, presupune, chiar revendică, un limbaj cinematografic modern. Filmul lui Federico Fellini *Opt şi jumătate* avea acelaşi „punct de fugă" (confruntarea unui regizor cu el însuşi, cu propriile-i viziuni, spaime şi fantasme), dar n-are nici un rost să ne iluzionăm, distanțele sunt uriaşe, tânărul debutant nici nu-şi propune asemănări stilistice cu marele model clasic. Regizorul filmului se confundă pentru o clipă cu regizorul din film. Aflat în fața şansei „în premieră", de a face un film fără constrângeri şi fără oprelişti de cenzură, simte nevoia unui riguros examen de conştiință, încercând să-şi răspundă la o întrebare capitală: „cine sunt eu?"; în „pasajul" dintre real şi imaginar, care constituie spațiul de desfăşurare al filmului, eroul (ca şi regizorul) încearcă să delimiteze realul de imaginar în propria biografie, judecându-şi fără menajamente indeciziile, compromisurile trecutului. Filmul – un film-confesiune, o „artă poetică" *sui-generis* – consemnează o dedublare a eroului principal (Andrei Urcan, în interpretarea lui Marian Râlea), eroul împărțindu-şi, de asemenea, disponibilitățile afective, el fiind prizonierul binomului Mira-Mara, reprezentat de două actrițe cu mare forță expresivă, Maia Morgenstern – pe atunci *actrița momentului în* cinematografia autohtonă – şi Luminița Bota, o plăcută surpriză interpretativă (mai jucau în film: Mitică Popescu, Corado Negreanu, Puiu Lazăr, Petre Nicolae, Bianca Brad, Dan Florin Pipera, Mihai Piştalu). „Pasajul" spre film al regizorului George Buşecan, susținut de operatorul Adrian Drăguşin – care marchează inspirat, plastic, lumile paralele ale filmului –, anunță o sensibilitate modernă. Dificultățile încep atunci când intențiile regizorale devin prea explicite, chiar ostentative, şi când demersul artistic este pândit de pericolul prolixității.

Regizorul Radu Nicoară, la ora „filmului de diplomă" în prima sa studenție (el a terminat „imaginea" în 1984 şi „regia" în 1990), semna, împreună cu Relu Morariu, un scurtmetraj rămas printre cele mai reprezentative „filme de Institut" – alături de *Cercul* lui Mircea Veroiu, *Viața în roz* de Dan Pița sau *Varf* de Mircea Daneliuc –, *Solo pentru sax.* Filmul *Polul Sud* descinde, practic, din *Solo pentru sax:* ca şi acolo, problema principală este aceea a incompatibilității artistului cu o societate coruptă, lipsită de suporturi morale, ca şi acolo personajul principal parcurge o criză de adaptare (practic insolubilă), ca şi acolo interpretul rolului central este Claudiu Bleonț. Noutatea de esență a filmului de lung metraj este relaționarea temei cu

realități imediate, ale „societății de tranziție”, nu numai cu universul traumatic al regimului totalitar. În *Solo pentru sax* era vorba despre un saxofonist virtuoz, capabil de performanțe artistice deosebite, căruia societatea (de ieri) îi refuza dreptul la „personalizare”. Protagonistul din *Polul Sud,* Ştefan, este un scriitor – se pare talentat – de vreo 35 de ani, care lucrează la un ziar de tineret, înecându-şi conştiința inutilității şi necazurile existențiale în vodcă, într-o viață familială dezordonată, pusă sub semnul derizoriului şi condiționată de exasperanta realitate social-politică a „epocii de aur”. Cu un deceniu în urmă, eroul iubise o femeie, pe Irina, de care s-a despărțit şi pe care o reîntâlneşte peste ani, căsătorită şi ea, cu un personaj important al vieții politice. Povestea de dragoste a celor doi este reluată, în ciuda oricăror oprelişti şi obligații familiale (Ştefan are şi o fetiță de câțiva anişori, o soție docilă şi resemnată), cei doi încearcă să lege, printre picăturile vieții de fiecare zi, firul iubirii întrerupte cu zece ani în urmă, dar, dincolo de orice aparențe, viitorul relației afective este din ce în ce mai nesigur, mai incert, pare sortit eşecului. Acesta este „momentul sufletesc” al eroilor în decembrie ’89, când evenimentele par a influența în mod decisiv destinul celor doi îndrăgostiți: soțul Irinei este arestat, viața pare a-şi găsi rosturi noi, prin eliminarea compromisului, a minciunii. Dar aparențele sunt din nou înşelătoare. În vara anului 1990 îi regăsim pe Ştefan şi Irina continuându-şi idila, ca şi cum nimic nu s-ar fi-ntâmplat. Şi, de fapt, nimic nu se schimbase: soțul Irinei a redevenit o persoană foarte importantă, Irina a rămas în „tabăra câştigătoare”, perdanții au rămas aceiaşi. Cu mii şi mii de exemple în realitate care-i atestă mesajul, filmul – avertizant – îşi justifică întru totul rațiunea de a fi. Simțul cinematografic al regizorului Radu Nicoară este detectabil, deopotrivă, în structura plastică a cadrelor (operatorul Relu Morariu practicând, în consens cu regizorul-operator, o „estetică a urâtului”, menită să scoată în evidență tarele morale şi sufleteşti ale personajelor, adevărata față a realității) şi în natura montajului, fragmentat, cu elipse, ecouri şi interferențe imagistice sau sonore, cu prelungiri de stări sau sentimente de la o secvență la alta. Din păcate, realizatorii nu şi-au dus întotdeauna ideile artistice până la capăt, exigența Studioului de creație s-a dovedit precară, în film au „scăpat” inadvertențe, disonanțe, tonul povestirii fiind oscilant, pasajele de sinceritate ale materialului epic alternând cu „aducerile din condei”. Printre secvențele care l-au preocupat în mod special pe regizor se numără leit-motivul maşinii de scris – relația scriitorului cu principala sa „unealtă” definind mai bine decât orice replică stările de spirit şi dezabuzările eroului – ca şi finalul, o secvență dintre acelea de dragul cărora merită câteodată să faci un film întreg: în gestul personajului principal, gol-puşcă, care dispare în zare (în zarea unei prăpăstii?) aruncând către nimeni şi către nicicând vraful de hârțoage al propriului manuscris, citim necesitatea dezbrăcării de compromisuri, balcanisme şi iluzii, o condiție indispensabilă a ieşirii din marasm. Claudiu Bleonț punctează nuanțat spaimele, nesomnul, dezamăgirile, furia, tristețile eroului său, care se comportă diferit în relațiile cu „iubita” (o Ioană Pavelescu care sugerează, la rându-i, distanțele minime ale personajului său până la „capătul puterilor”), cu soția (Ruxandra Bucescu), cu prietena de familie (Dana Dembinski), actorul ducând, practic, „greul” filmului. Mai joacă în film George Constantin (care portretizează generos tipul

noncoformistului), George Alexandru, Dan Aştileanu, Mihai Cosntantin şi – în roluri mici dar cu rost – un Ion Besoiu, un Alexandru Repan.

Am lăsat la urmă două dintre debuturile „primului val" postrevoluționar. Ele au fost mai puțin convingătoare. Daniel Bărbulescu, după o semnificativă activitate ca „secund" la Studioul „Bucureşti" – din anul absolvirii, 1978 –, a debutat cu lungmetrajul *Vânătoarea de lilieci,* un policier „altoit" cu recuzită revoluționară, terorişti şi poliţişti, printre interpreții cărora se află Ion Haiduc, Florentin Duşe, Florin Anton, Ion Chelaru. Critica a vorbit, la premieră, despre „un infantilism profesional greu de înțeles şi de acceptat" considerând filmul „confuz şi, pe alocuri, ridicol" (Bogdan Burileanu, „Noul Cinema", 11/1991). Cât despre *Lacrima cerului* de Adrian Istrătescu-Lener (cu nume sonore în distribuție, multe „moştenite" din episoadele anterioare ale unui foileton cinematografic cu succes de public: Marga Barbu, Gheorghe Dinică, Constantin Codrescu, Mircea Anghelescu, Ion Crăciun, Şerban Ionescu, Nataşa Raab-Guțul, Manuela Hărăbor, Carmen Trocan, Remus Mărgineanu, Petrică Nicolae, Horațiu Mălăele, Ileana Stana Ionescu, Mihai Mereuță), filmul – indecis ca gen – conține imixtiuni parodice neavenite şi nejustificate în „seria de aventuri" scrisă de Eugen Barbu şi Nicolae-Paul Mihail. Cu toate scăderile sale, „valul" de debuturi din primii ani '90 a însemnat un moment fast al cinematografiei naționale, lăsând să se întrevadă politici noi în lansarea şi îndrumarea tinerilor cineaşti. Dar n-a fost decât o iluzie. Debutanții n-au dansat decât o vară pe ringul cinematografiei. Vâlvătaia n-a fost decât un „foc de paie". Unii dintre noii regizori, e drept, au reuşit câte o „recidivă". Laurențiu Damian a revenit pe ecrane, relativ repede, cu o ecranizare după Ion Lăncrănjan, filmul *Drumul câinilor* (una dintre nenumăratele drame ale „obsedantului deceniu" petrecută într-un sat din Ardeal), cu câteva creații actoriceşti importante – Olga Tudorache, George Alexandru, Dan Condurache, Luminița Gheorghiu, Valentin Uritescu, Mircea Albulescu, Dorel Vişan, Carmen Tănase –, un film condus cu mână sigură, dar mai puțin personal decât primul, *făcut* şi nu *născut.* După aceea, regizorul s-a întors la „iubirea dintâi", filmul documentar, devenind – totodată – dascăl, producător şi publicist, ulterior chiar preşedinte al Uniunii Cineaştilor. A recidivat şi Bogdan Dumitrescu, dar filmul său din 1994*, Acolo unde ochii dor* (scris în colaborare cu Ioan Groşan), n-a reeditat „momentul de grație" al peliculei de debut. A recidivat şi George Buşecan, tot în 1994, dar cu o coproducție comercială, *Templul tăcerii,* amânându-şi încă o dată (pentru totdeauna?) ambițiile artistice. Jon Gostin a încercat – în 1995 – o temerară parafrază dostoievskiană, *Spovedania,* la TVR, şi va reveni, vom vedea, în mileniul III, dar unii dintre debutanții „în forță" de la începutul anilor '90 au rămas, deocamdată, în mileniul II, cineaştii unui singur film. Rămâne de văzut ce surprize le va rezerva (şi ne va rezerva) viitorul... Despre ceilalți debutanți ai deceniului – printre care „certitudinile" numite Nae Caranfil şi Radu Mihăileanu –, într-un alt capitol...

REPLICA REGIZORILOR CONSACRAȚI

După 1989, o vreme, nu numai debutanții s-au aflat „în largul lor", ci şi câțiva dintre cineaştii consacrați (cu mai vechi sau mai noi „state de serviciu"). Mai mulți împătimiți ai filmului, oameni întreprinzători, şi-au creat, atunci, propriile studiouri de creație, oferindu-şi în acelaşi timp

serviciile altor Case de filme – din ţară şi din străinătate –, reuşind, relativ repede, să-şi prezinte publicului primele producţii cinematografice, contribuind, astfel, la crearea momentană (temporară) a unei baze de producţie-capabile să susţină un număr – să-i zicem – acceptabil de lungmetraje pe an. Către sfârşitul anului 1993, de pildă (pe urmă lucrurile au început să se degradeze), „cărţile de vizită" ale noilor studiouri de creaţie arătau promiţător. Primul pas l-a făcut societatea de producţie cinematografică „Filmex", condusă de Titi Popescu (până atunci director de film la Studioul „Bucureşti"), unul dintre principalii promotori ai producţiei particulare, colaborator fidel al regizorului Lucian Pintilie. De altfel, prima „prestaţie privată" a studioului de creaţie „Filmex" a fost *Balanţa,* filmul lui Lucian Pintilie. Au urmat *Unde la soare e frig* de Bogdan Dumitrescu, *E pericoloso sporgersi* de Nae Caranfil şi *Trahir* de Radu Mihăileanu. Între anii 1991-1993, „Filmex" a fost prezent în selecţii oficiale la San Sebastian, Cannes, Veneţia şi Berlin, deci se poate considera că a intrat „cu dreptul" în universul producătorilor de filme. În anul 1992, ca urmare a asigurării prestaţiilor de serviciu la filmul *Subspecii,* a luat fiinţă societatea mixtă româno-americană „Castel Film" (în parteneriat cu Studiourile „Paramount"), condusă de Vlad şi Oana Păunescu, el un important operator – cu filme precum *Concurs* de Dan Piţa, *Întoarcerea din iad* de Nicolae Mărgineanu, *Domnişoara Aurica* de Şerban Marinescu la activ –, ea cu filme precum *Domnişoara Aurica* de Şerban Marinescu, *Drumeţ în calea lupilor* de Constantin Vaeni, *A unsprezecea poruncă* de Mircea Daneliuc (ca autoare de costume). Până spre finele anului 1993, „Castel Film" realizase filme („prestări producţie film") precum *Transferul, Omul invizibil, Vânătorii, Îngerul întunericului, Dragonul* etc.; în ceea ce îl priveşte pe Vlad Păunescu, el a semnat, după 1989, imaginea unor filme precum *Subspecii* (I, II şi III), regia Ted Nicolaou sau *Mandroid* (de Jack Ersgard). O colaborare fructuoasă franco-română, de la început – când studioul realiza „prestaţii" pentru Franţa –, a vădit „Atlantis Film" (directori Ion Marinescu – operator de felul lui – şi Lucian Dante Gologan); primele producţii realizate: *Arthur* (producător Compania „Blue Dahlia Production" Paris) şi *Simplu soldat* (un film inspirat de războiul din Indochina). Chiar şi fără bază tehnică, „Electronum" (director: Marin Tudor) a realizat – în colaborare cu „Magnum" şi alte societăţi – lungmetrajul *Cel mai iubit dintre pământeni,* în regia lui Şerban Marinescu, iar în 1993, coproducţia româno-canadiană *Crăciun însângerat,* regia: Claudio Nasso. „Campion Film" – cu regizorii Mircea Mureşan şi Elisabeta Bostan, iniţial, la timonă – au realizat (cu firma „Al Daco") *A doua cădere a Constantinopolului.* „Gladiator Film" (director: Sobi Cseh) s-a instituit ca o societate a cascadorilor-producători – şi a încercat o colaborare cu Asociaţia cascadorilor „Hollywood". „Est Film" (care a funcţionat iniţial sub titlul „Ager Film" s-a făcut cunoscută prin câteva documentare. „Ital-Unitex şi Profilm's Production Group" (director: Dumitru Pohuş) a realizat filmele *Rosenemil* de Radu Gabrea, *Abel în pădure* de Mihaly Sandor, *Secţia* – o coproducţie româno-germană în regia lui Pether Lothar, contribuind, alături de „Magnum Spot 33" (directori: Anghel Mora şi Luminiţa Boca), de alte studiouri, la producerea lungmetrajului *Cel mai iubit dintre pământeni* de Şerban Marinescu. Printre ceilalţi producători statuaţi la începutul anilor '90 s-au numărat „Rocimex" (director Ion Ionescu), firmă

care a colaborat la realizarea filmului *Subspecii,* „Al Daco” (director Cornel Diaconu) – care a început prin a susține filmul *A doua cădere a Constantinopolului* de Mircea Mureşan, „Tracus Arte Film’s” (directori: Florin Codre şi Lucian Nuță) – căreia i se datorează primul film produs în întregime de un studiou privat, *Şobolanii roşii* de Florin Codre. Au mai fost înființate atunci „Archimpex” (director Andrei Ghişe), cu specializare în filme publicitare, „Mediapro” (director Adrian Sârbu) – o societate implicată în realizarea unor filme pentru TV. Printre studiourile private înființate după ’89 s-au numărat şi câteva specializate în filme de animație, printre care „Dacodac Studio” (cu un prim director Adela Crăciunoiu), „Classic Animation” (director Victor Antonescu), „Anima Dream S.A.” ş.a., dar nu toate au rezistat solicitărilor economiei de piață. În primii ani post-revoluționari, aşadar, pe lângă studiourile de creație tradiționale (care au dobândit inițial nume – „Gamma”, „Solaris”, „Alpha Films International”, „Star 22”, „Profilm” –, pentru a redeveni cifre, ale unui organism tutelar numit „Cinerom”), pe lângă singurul Studiou cinematografic rămas în perimetrul Ministerului Culturii, au apărut firme particulare – multe cu participări internaționale –, menite să sporesacă potențialul productiv al filmului românesc. Inițial, efectele asupra creației au fost pozitive.

Unul dintre primii cineaşti consacrați ajunşi pe platouri după 1989 a fost Iulian Mihu (1926-1999), al cărui film *Flăcăul cu o singură bretea* a stârnit un adevărat „val” de critici la premieră: filmul a fost taxat în fel şi chip, a fost numit „aberația cu o singură bretea”, un *„melange* dramatic stufos, eclectic (...) şi teribilist”, o „bizarerie cu şopârle” (poate cea mai corectă definiție a peliculei), un film „într-o ureche”, ba un confrate de breaslă al regizorului a văzut în acest film chiar „ marca a ceea ce este cinematografia noastră de azi, precum şi sugestia direcției în care merge ea”. Cert este că regizorul – după cum a spus-o în diferite feluri – a visat „o viață întreagă” un asemenea film. Scenariul – semnat de Alexandru Nicolaidi, după o idee din povestirile „Cănuță om sucit” de I.L. Caragiale şi „Niculăiță Minciună” de I.Al. Brătescu-Voineşti – nu a fost luat niciodată în serios până în 1989, nu din pricina „valorii artistice” (să-i zicem... precară) a textului ci din simplul fapt că-şi propunea să spună povestea unui – să-i zicem... oarecare – *„niculăiță-minciună-om sucit”.* A venit Revoluția, Iulian Mihu şi-a adus aminte de „scenariul rezistenței sale” şi *Flăcăul cu o singură bretea* a devenit dintr-o respirație (prea era „un gând de-o viață”), din scenariu, film. Un film care a beneficiat de talentul operatorului-artist Alexandru Întorsureanu, un film cu decoruri de Lucian Nicolau şi cu costume de Crina Zaharescu, un film cu o distribuție-şoc, ca întotdeauna la Iulian Mihu, din care au făcut parte – fiecare cu „rolul” său – Ştefan Sileanu, Maia Morgenstern, Alexandru Arşinel, Mihai Cafrița, inginerul de sunet Dan Ionescu, Maria Rotaru, Violeta Andrei, Beatrice Ilinca, Mihai Boroneanț, Cristian Filipon, Alexandru Racoviceanu, Valeria Rădulescu. Filmul – dacă „sărim” peste „şopârlițele” presărate ca... boabele de piper într-o piftie – este o parodie a clişeelor culturale, o satiră a multor rele omeneşti, cupiditatea şi ipocrizia, stupiditatea şi venalitatea, într-un story care amestecă, premeditat, caleştile de... Ev Mediu cu decorurile de science-fiction, căştile de mineri cu scuturile de polițişti. La 72 de ani, în 1998, Iulian Mihu va continua să-şi deruteze spectatorii, printr-un film „de adio”, *Dublu extaz,* ale cărui întâmplări sunt extrase din fapte reale

(care l-au inspirat şi pe Lucian Pintilie în *Terminus Paradis).* Alcătuit din două povestiri – fără legătură aparentă între ele –, filmul este tratat în moduri diferite. În prima povestire, „un caporal omoară ca să ajungă în lumea bună" (trama combinând două istorii din presa vremii: povestea unui caporal dezertor, ucigaş şi sinucigaş, cu povestea unui ostaş împuşcat din greşeală, confundat cu un dezertor urmărit): regizorul-scenarist, pentru a o apropia de „documentar", o înfăţişează în alb-negru, ba mai mult, în spiritul filmului mut, cu replici scrise ca pe „cartoanele" de odinioară. În cealaltă poveste, „o tânără încearcă să se sinucidă din dragoste": povestea de dragoste cu năbădăi imaginată de Iulian Mihu – ai cărei protagonişti sunt un tânăr ieşit din puşcărie, dornic să-şi refacă viaţa, şi o tânără cam alcoolică, înzestrată şi cu un copil – este tratată cu sunet şi culoare, în tonuri vii, cu multă gălăgie. În această a doua povestire eroii sunt tineri – Costel Caşcaval, Otilia Toma, Rona Hartner, Daniela Nane –, eroul primului scheci („caporalul lovit de soare") este Dan Istrate, printre actorii cu experienţă din distribuţie fiind şi Maria Rotaru, un chip filmic prin definiţie. Alături de regizorul Iulian Mihu, la ultimul său film, a fost operatorul Alexandru Întorsureanu (cu soluţii artistice originale în ambele ipostaze stilistice): nu este de neglijat faptul că această fructuoasă colaborare a început cu patru decenii în urmă, la filmul din 1958 *Viaţa nu iartă*!

Dintre ceilalţi regizori consacraţi, mulţi alţii au încercat să ţină piept realităţilor cinematografiei de tranziţie, cu rezultate diferite, uneori contradictorii, de la caz la caz. Pentru mulţi, anii '90 au însemnat o singură revenire pe platouri: Nicolae Corjos a profitat de condiţiile libertăţii de creaţie pentru a-şi dezbrăca eroinele din *Liceenii rock'n roll* (1990), un film cu „recorduri de spectatori", dar seria de succes a filmelor scrise de Gheorghe Şovu a fost ulterior întreruptă (*Liceenii în alertă* – un scenariu scris în colaborare cu Mihai Opriş – fiind încredinţat unui regizor tânăr, Mircea Plângău, care şi-a ratat debutul); Elisabeta Bostan, cu *Telefonul* (1991) a rămas departe de farmecul filmelor anterioare; Mircea Drăgan a „clacat" cu *Atac în bibliotecă* (un scenariu de Gheorghe Arion, în care un ziarist descoperă un trafic de valori arheologice); George Cornea – tot în 1992 – a încercat zadaranic să aducă publicul la un „film de public" ca *Doi haiduci şi o crâşmăriţă.* Nici Anghel Mora, cu filmul său din 1990 *Kilometrul 36* nu s-a putut re-apropia de cinematograf decât tangenţial, ca şi Horea Popescu, în acelaşi an, cu *Moartea unui artist* (după piesa cu titlul omonim de Horia Lovinescu), în timp ce Gheorghe Naghi a realizat tot un singur film post-revoluţionar, în 1991, *De-aş fi... Peter Pan* (o peliculă... inutilă, din moment ce simultan rula pe ecrane o poveste despre Peter Pan narată de Steven Spielberg). Regizorul Geo Saizescu a simţit perfect situaţia creatorilor de film în condiţiile societăţii „de tranziţie" şi a imaginat o metaforă a lumii actuale, intitulată chiar *Harababura,* pornind de la un *week-end* pe şoselele ţării, în care se poate întâmpla, oricând, orice. Dar şi pentru el, filmul s-a întâmplat doar odată în anii '90, chiar dacă – la un moment dat – s-a aflat foarte aproape de realizarea unei adaptări după Gib Mihăescu, *La Grandiflora – amoruri provinciale.* Dintre ceilalţi cineaşti care au rămas cu un singur film post-revoluţionar, unii s-au apropiat de valorile lor de vârf. Ioan Cărmăzan, de pildă, a realizat, în 1991, *Casa din vis,* de fapt „un nou început" al creaţiei sale (rămas, din păcate, necontinuat), poate cel mai valoros film al său.

Gândindu-mă la filmele sale pre-revoluționare, întotdeauna am avut senzația că cineastul „a greşit epoca”, că este fie un romantic întârziat, fie un libertin timpuriu, deşi i-am simțit, din *Țapinarii,* un „scris cinematografic” original, iar portretul în aqua forte durat de Ecaterina Nazare în *Lişca* concorda cu un desen regizoral vădind profunzimi de analiză psihologică. *Casa din vis* marchează intrarea cineastului „în rând cu vremea”. Scenariul – semnat de Fănuş Neagu şi Ioan Cărmăzan – porneşte de la o proză savuroasă a primului, „Ningea în Bărăgan”, conferind o dimensiune temporală suplimentară a narațiunii originare, dimensiunea prezentului (un prezent dintr-un trecut mult mai apropiat), nu numai ca „termen de comparație” pentru o poveste de ieri ci, îndeosebi, ca „termen de meditație”. Personajele aduc, din proza lui Fănuş Neagu, prin simpla lor rezonanță onomastică, un abur de „olelie”: Căpălău, Vica, Babalete, Onică, Nadoleanca. În jurul bătrânului Chivu Căpălău – care-şi încheie socotelile cu viața – se strâng, din diferite părți, membrii familiei, aducând fiecare, cu sine, ecoul unor întâmplări trecute, nu lipsite de dramatism, care şi-au pus pecetea pe existența lor de ieri şi de azi. Cu ani în urmă, vajnicul şef de clan – interpretat admirabil de Gheorghe Dinică, a cărui prezență în fruntea distribuției constituie, în sine, un eveniment artistic (pentru că nu se produc prea des, din păcate, întâlnirile dintre mari actori şi mari roluri) – Căpălău, şi-a însurat mezinul, pe Babalete, un tânăr cu mintea rătăcită, cu o fată frumoasă şi săracă dintr-un sat învecinat, Vica. Dar aceasta s-a îndrăgostit de Onică, feciorul cel mare al lui Căpălău, un bărbat chipeş şi semeț, atrăgându-şi astfel oprobriul semenilor. Respinşi de sat şi de familie, cei doi îndrăgostiți vor fugi din sat, pe un şantier, unde se va naşte şi fiul lor, Pavel. Timpul îşi va pune, la rândul lui, pecetea pe „conflictul de mentalități” care a generat drama de odinioară, asperitățile sufleteşti se vor estompa, prezentul va aduce împăcarea (împăcarea între oameni, împăcarea cu sine), dar sâmburele tragic, ca un blestem de dincolo de timp, va continua să-şi facă simțită prezența şi-n contemporaneitate. Asemănător, prin multe, cu *Rămânerea* lui Laurențiu Damian – un „film cerebral” –, *Casa din vis* se distinge prin codul său metaforic, prin disponibilitățile realist-poetice, care apropie filmul de creația unui cineast „de suflet” pentru Ioan Cărmăzan, iugoslavul Emir Kusturica. Operatorul Cristian Comeagă a semnat una dintre cele mai importante „partituri imagistice” din cariera sa, alături de regizor au fost scenograful Marcel Bogos, autoarea costumelor Maria Miu; printre actori: Maia Morgenstern (Vica), Horațiu Mălăele (Babalete), Remus Mărgineanu (un personaj tragic şi poetic, cu aripi albastre, descins din „baloanele de curcubeu” ale lui Iosif Demian), Coca Bloos, Ozana Oancea, Papil Panduru, Dan Bădărău, Ion Colan, Nicolae Delakeza, Magda Catone, Ion Chelaru, Nicolae Praida şi copilul Valentin Berea. Alexa Visarion a rămas, şi el, cu un singur film post-revoluționar, *Vinovatul,* pe care l-a realizat în 1991, pornind de la un scenariu de Ion Băieşu; nu este de neglijat „amănuntul” că, în aceeaşi perioadă, de la scenarii de Ion Băieşu au plecat şi filme de Lucian Pintilie *(Balanța),* de Geo Saizescu (*Harababura). Vinovatul* este, în primă instanță, un „discurs despre vinovăție” care angrenează, în principal, două personaje, într-un decor unic (pe fundalul unei petreceri gălăgioase). Ştefan Iordache şi Carmen Galin sunt interpreții prelungului dialog despre vinovăție, şi calitățile actorilor suplinesc carențele rolurilor:

îndeosebi în cazul personajului masculin, filosofia de viaţă intră, uneori, în conflict cu propria biografie. Riscul monotoniei – cauzat de structura teatrală a dialogului – este, în parte, evitat prin eforturile de „cinematografizare" ale operatorului Basarab Smărăndescu şi prin „pictura de mediu" a petrecerii familiale; regizorul, cu sprijinul unor actori predilecţi – ca Dana Dogaru, Mircea Diaconu, Dan Condurache, Cătălina Murgea, Angela Ioan, Rodica Negrea, Coca Bloos, Carmen Tănase, Corneliu Dumitraş, Eusebiu Ştefănescu, Teodor Danetti –, portretizează o lume suburbană, grobiană şi semidoctă. Cu filmul *Dragoste şi apă caldă,* regizorul Dan Mironescu făcea, practic, în 1992, al treilea (şi ultimul) pas cinematografic, ideea filmului – scris de tineri necunoscuţi cinematografului, Cristian Dumitru şi Loredana Călina Soradi – fiind aceea din titlu, relaţiile „metafizice" care condiţionează, nu o dată, viaţa noastră cea de toate zilele. Termenul proxim pare a fi pelicula lui Jon Gostin *Înnebunesc şi-mi pare rău.* Ca şi acolo, eroinele sunt muncitoare (aici la o fabrică de chibrituri, o ambianţă de muncă insolită pentru filmul românesc!), un alt spaţiu revelator pentru condiţia eroinelor fiind căminul de nefamilişti în care-şi duc existenţa. În rest, cele două eroine ale peliculei, Angela (un debut-revelaţie: Liliana Pană) şi Dorina (Magda Catone), îşi axează preocupările pe... anunţuri matrimoniale, în viaţa lor pătrunde masculul-bişniţar Titi, care „rade" tot ce-i iese în cale (Mihai Bica), iar realitatea, cotidianul, se reduc la maidane cu gunoaie, medii pestilenţiale, excese erotice şi pornografice, vulgarităţi ostentative (în special la nivelul dialogurilor). Este evident, autorii şi-au propus să extragă din cotidian promiscuitatea morală şi fizică, dar prin aceasta şi-au minimalizat semnificaţiile, rezumându-se la descrierea unor personaje declasate. Dispariţia din film a nuanţelor se datorează, probabil, şi faptului că regizorul Dan Mironescu a stat ani lungi „pe tuşă" şi a vrut, pur şi simplu, să recupereze timpul pierdut, înghiţind nuanţe, în ciuda faptului că a beneficiat de un operator echilibrat şi metodic ca Petre Popescu, de o echipă „utilă" – cu arh. Andreea Hasnaş, ca autoare a decorurilor şi costumelor, cu inginerul de sunet Gheorghe Harian – şi de alţi câţiva actori – unii de performanţă – ca Florin Zamfirescu, Petrică Nicolae, Ruxandra Tudor (în roluri mai „neutre"). La un singur film post-revoluţionar s-a limitat şi Malvina Urşianu (şi acela de televiziune!), dar *Aici nu mai locuieşte nimeni* are un rol determinant, decisiv, în definitivarea unei filmografii exemplare, chiar dacă regizoarea va reveni pe platouri în mileniul III. Cine sunt personajele acestui film, pentru moment, „concluziv"? O arhitectă, Nora (Tamara Creţulescu, cu adâncimi sufleteşti tulburătoare), rămasă fără punct de sprijin în labirintul tranziţiei, printre blocurile ei neterminate, după o viaţă chinuită în „epoca de aur" (când, părăsită de tatăl fetiţei, care a părăsit şi ţara, a avut mult de suferit). Fiica ei, Rita (Tania Popa, expansivă), cu inconştienţa vârstei de tranziţie, trece prin viaţă cu o dezinvoltură perfectă şi suspectă, plutirea ei indiferentă fiind ca un vis care pregăteşte „trezirea la realitate". Mai este în film „domnul de la Paris", tatăl Ritei (Valeriu Popescu), întors în ţară după o atât de lungă absenţă. Mai sunt în film „babele de pe Ştirbei Vodă", mătuşile falnice odinioară, ajunse nişte epave umane, al căror orizont rămâne coada matinală la lapte sau un „logodnic" de acum câteva decenii, la Paris, care nu mai apucă ziua revederii (personaje de neuitat, portretizate de Sanda Toma, Ileana Stana Ionescu, Maria Rotaru). Toate personajele filmului au rădăcini

în creația anterioară a regizoarei: arhitecta este o altă Giocondă fără surâs, personajul Ritei preia – cu alt semn – tabloul de familie de pe malul stâng al Dunării albastre spre a-l purta spre alt viitor, „domnul de la Paris" ascunde în priviri „ne-trecătoare iubiri" de țară, iar mătuşile decrepite – cu destinul lor tragic sau luminat de raza unei speranțe – sunt „figuranții" din urmă cu zece ani. În prezentul tuturor posibilităților pe care-l schițează filmul Malvinei Urşianu din 1995 mor, de fapt, două lumi: moare lumea iluzorie şi falsă a „epocii de aur", cu moştenirile ei necruțătoare din oameni, agonizează şi mor (biologic) generațiile sacrificate sub tăvălugul erei comuniste. Malvina Urşianu înfățişează toate aceste sfârşituri – unele teribil de triste, altele tragi-comice, altele pur şi simplu teribile – într-un film de tăceri, de înmărmuriri, de ruine. Dar fiecare tăcere, fiecare ruină, fiecare înmărmurire – din oameni, din frumoasele case boiereşti de altădată, părăginite şi părăsite, din scheletele arhitectonice ca nişte cranii imense cu orbite înspăimântătoare –, fiecare ruină, fiecare înmărmurire, fiecare tăcere ascund un strigăt, pregătesc disperatul gest tragic din final. Operatorul Liviu Pojoni şi-a adaptat perfect imaginea stilului regizoral cu accente dramatice, printre colaboratorii Malvinei Urişianu s-au numărat şi Ileana Oroveanu (costume), Lucian Nicolau şi Mircea Neagu (scenografia), monteuzele Adina Georgescu-Obrocea, Doina Zaharia, precum şi alți actori – cu apariții expresive, unele de-o clipă – ca Olga Bucătaru, Ruxandra Sireteanu, Vali Voiculescu-Pepino, Victorița Dobre, Ion Niciu, Radu Panamarenco, Ion Herdan, Ion Anghel, Zoltan Butuc, Andrei Ionescu. Studioul de Film TVR a oferit multe alte prilejuri creatoare unor cineaşti consacrați, unor tineri la început de drum, printre beneficiari numărându-se – alături de autori menționați în alt context – cineaşti precum Constantin Dicu (*Straniul paradis, Mesagerul),* Jean Gostin (*Spovedania*, după Dostoievski), Viorel Sergovici (care a colaborat cu Viorel Sergovici jr., cu regizorul Dominic Dembinschi la un film precum *Aranca),* Dumitru Dinulescu (*Nuntă cu sirenă),* Radu Gabrea (*Conferință la nivel înalt).* Dacă Studioul de Film TVR, condus în ultimii ani ai veacului trecut de regizorul Dan Necşulea, n-ar fi oferit cineaştilor posibilități de afirmare creatoare, creația unora – şi mă gândesc la „nume mari" precum Mircea Veroiu sau Nicolae Mărgineanu – ar fi rămas mai săracă (sau, în cazul Malvinei Urşianu, fără finalizare). Regizorul Radu Gabrea, de pildă, ar fi rămas şi el cu un singur film post-revoluționar, *Rosenemil – o tragică iubire,* un film prezentat pe ecrane în primăvara anului 1994: o melodramă petrecută în Berlinul începutului de secol, un reuşit film-retro, de atmosferă, filmat de Dinu Tănase, cu decoruri de Florin Gabrea şi cu o prestigioasă distribuție internațională, printre interpreți numărându-se Werner Stocker, Dana Vavrova, Erich Bar, Dominique Sanda, Serge Reggiani. Altfel, cu un singur film post-revoluționar au rămas Valeriu Drăguşanu (*Timpul liber),* sau Cornel Diaconu, acesta din urmă cu o tentativă de descrețire a frunților, *Paradisul în direct,* într-o perioadă de... încruntare a filmului național, pentru că „muniția" sa se afla cam pe terminate.

Dintre regizorii consacrați, câțiva au izbutit să-şi asigure o continuitate cât de cât rezonabilă pe platouri. Andrei Blaier, de pildă, şi-a adăugat în filmografie trei titluri: *Divorț din dragoste* (1991), *Crucea de piatră* (1993), *Terente – regele bălților* (1995). Cu *Divorț din dragoste,* Andrei Blaier „atacă"

un gen mai puțin frecventat, comedia, şi o face „după o idee proprie”, pe un scenariu de Titus Popovici – revenit la film după o absență notabilă – şi... Mircea Cornişteanu (al cărui debut în scenaristică nu poate fi decât salutar). Acțiunea se petrece spre sfârşitul anilor ’80, când absurdul cotidian, la noi, atingea... recorduri mondiale. Pretextul intrigii? Un divorț „formal”, menit să salveze... o cameră din apartamentul unor tineri căsătoriți de pericolul închierierii prin „Spațiul locativ”. Nu lipsesc din film nici alte semne groteşti ale „epocii de aur”, personificate prin „sectoristul” incult şi arogant, prin „băieții” care răsar de oriunde şi de nicăieri de câte ori mecanismul absurdului cotidian este amenințat de vreo dereglare, nu lipseşte nici „şeful suprem”, care îşi găseşte corespondențe în discursurile nebunilor cocoțați prin copacii balamucului. Personajele centrale ale „divorțului din dragoste” sunt interpretate cu farmec de Horațiu Mălăele (un matematician de geniu, pus de viață în situația repetentului la aritmetică) şi Emilia Popescu (care are toate datele unei „soții iubitoare”): un cuplu, „complementar”, de efect, în această comedie amară. Alături de protagonişti, Coca Bloos – în rolul hazliu al unei judecătoare pisăloage –, Dorina Lazăr şi Gheorghe Dinică – avocați „de rutină” –, Ruxandra Sireteanu (o tovarăşă de la cadre care nu-şi poate stăpâni hormonii), Teodor Danetti (un martor „de profesie”), Andrei Finți, Magda Catone, Adriana Şchiopu, Camelia Zorlescu („prieteni de familie”). Regizorul a abordat, apoi, un film – teoretic – cât o lume: *Crucea de piatră,* prin care a vrut să evoce moravuri ale unei epoci revolute. Acțiunea se petrece în anul 1949, anul în care au fost desființate casele de toleranță din cunoscutul cartier bucureştean „Crucea de piatră”, o acțiune „purificatoare” închinată aniversării zilei de naştere a „iubitului conducător” I.V. Stalin. Un proaspăt activist de partid (fost hingher şi... interpretat – sublim – de Gheorghe Dinică), pre numele său Puzderie, este însărcinat cu rezolvarea acțiunii, dusă, până la urmă, cu bine la capăt. Operatorii au fost în număr de trei – Doru Mitran, Gabriel Kosuth şi Alexandru Solomon –, printre colaboratorii regizorului, nume „de marcă”: Titus Popovici ca scenarist, Ştefan Antonescu ca scenograf, Ileana Oroveanu ca autoare a costumelor, Dan Ştefănică pe post de compozitor. .. Dar filmul a reeditat parțial epoca, în ciuda eforturilor depuse de principalii actori (Gheorghe Dinică, Dorina Lazăr, Ilarion Ciobanu, Carmen Tănase, Ruxandra Sireteanu), de alți interpreți precum François Pamfil, Carmen Trocan, Corina Dănilă, Adina Cartianu, Mara Grigore, Manuela Hărăbor, de un Fănuş Neagu pe post de ofițer sovietic sau de Margareta Pogonat şi Teodor Danetti. Cu *Terente – regele bălților,* Andrei Blaier şi-a încheiat, practic, conturile mileniului al doilea. Filmul l-a avut, din nou, în distribuție, pe Gheorghe Dinică (în rolul unui ziarist), pe Ilarion Ciobanu (un personaj pitoresc, din banda lui Terente), care au făcut tot ce au putut pentru a nu-l pune în umbră pe interpretul rolului titular, Gavril Pătru (un Terente care... iubea fete). Remarcabili în film sunt şi George Ivaşcu („teroristul sovietic trimis cu sarcini speciale în România”), Lucian Iancu (un mare bancher al oraşului, căruia i-a fost răpită fiica), Rona Hartner (fiica răpită a bancherului), într-o distribuție din care se mai văd Tania Popa (iubita brigandului), Constantin Codrescu (un rol de compoziție), Valentin Popescu (un locotenent homosexual), Mircea Rusu, George Motoi, Liliana Bâclea, Coca Bloos (chiar... Tanti Elvira, din celebrul şlagăr cu „La noi la Brăila, la Tanti Elvira”). Destul de multe filme la activ a

avut, în anii post-revoluționari, şi Sergiu Nicolaescu. După *Coroana de foc* (unde era şi interpret), în 1990, au urmat *Începutul adevărului – Oglinda* în 1993, *Point zero* în 1995 şi *Triunghiul morții* în 1999. Considerând, el însuşi, filmul despre evenimentele din august 1944, un „început de adevăr", regizorul – indirect – îşi minimalizează creația anterioară (începutul de adevăr putând fi sinonim – nu-i aşa? – cu „sfârşitul minciunii"). Pe de altă parte, cercetând cu rigoare documentele epocii, *Oglinda* aduce în prim-planul narațiunii cinematografice personalități istorice implicate în aceste evenimente: sunt reconstituite pe ecran cele trei întâlniri ale lui Ion Antonescu cu Hitler, discuțiile de la Palat ale Regelui Mihai cu Iuliu Maniu, Brătianu, Titel Petrescu, Lucrețiu Pătrăşcanu (personaje care apar, pentru prima oară, *ca atare,* într-un film românesc: Iuliu Maniu, de pildă, exista şi-n *Momentul adevărului* de Andrei Blaier, Lucrețiu Pătrăşcanu exista în *Puterea şi adevărul* de Manole Marcus, dar nimeni n-a avut curajul să le spună pe nume). Filmul lui Sergiu Nicolaescu *Începutul adevărului – Oglinda* începe în 1937, continuă cu evocarea rebeliunii legionare, cu evenimentele menționate, culminate în august 1944, prin arestarea Mareşalului Antonescu şi cu luptele pentru eliberarea Capitalei şi a țării. Urmează întâlnirile regelui Mihai cu Vîşinski, instaurarea guvernului Petru Groza, decorarea monarhului român cu cel mai înalt ordin sovietic, „Victoria", de către mareşalul Tolbuhin, procesul şi execuția Mareşalului Antonescu, moartea lui Iuliu Maniu şi a Brătienilor, abdicarea regelui Mihai, executarea lui Lucrețiu Pătrăşcanu. Atât prin film – scenariul este semnat de Ioan Grigorescu şi Sergiu Nicolaescu –, cât şi în declarațiile publice, regizorul îşi detalia opțiunile: „Sper că am reuşit să fiu obiectiv, deşi, în multe momente, legăturile sufleteşti ce mă leagă de Rege stăteau față-n față cu respectul pe care mi l-a inspirat dramaticul destin al Mareşalului", conchizând: „noi am redat faptele, istoria le va judeca!". Două documente cinematografice (de valoare, practic, inestimabilă) au constituit „sursa" atitudinii față de evenimentele aduse în film: Procesul Mareşalului Antonescu şi Execuția, unele secvențe documentare fiind incluse în film, cu semnul lor de sublimă demnitate. Mare parte a dialogurilor din restul filmului, acțiunea propriu-zisă au la bază replici şi fapte reale, extrase din stenograme ale vremii. Actorul Ion Siminie, interpretul Mareşalului Ion Antonescu, lasă în urmă, fără nici un dubiu, rolul vieții sale. Printre ceilalți interpreți aflăm pe Andrei Vâlcu (un Rege Mihai cu o tinerețe ataşantă, dar departe de „model", în timp ce... Ribbentrop are câte ceva din aerul fostului monarh), Ştefan Radof (Iuliu Maniu, cu trăsături devenite legendare), Gheorghe Dinică (Mihai Antonescu, cu gesturi definitorii, îndeosebi în secvențele procesului), Şerban Ionescu (un Lucrețiu Pătrăşcanu rămas incert), Viorel Comănici (procurorul Voitinovici, cu replici din timpul procesului), Dorel Vişan (un Petru Groza cam butucănos), Virgil Andriescu (un Gheorghiu-Dej nenominalizat), George Constantin (un Vîşinski fără rol), Vladimir Găitan (Dinu Brătianu), Mitică Popescu (acuzatorul Săracu), Carmen Bucătaru, Monica Ghiuță – multe dintre personaje, fără partitură, rămânând strict expozitive –, în timp ce alte personaje sunt luate direct din *Ziua* Z, Von Killinger de pildă (Vasile Boghiță) sau generalul Friessner (Sergiu Nicolaescu însuşi). Ajutat de operatori înzestrați (cu care a colaborat în repetate rânduri), Nicolae Girardi şi Sorin Chivulescu, însoțit de Anuşavan Salamanian, nelipsitul său inginer de

sunet, de o echipă scenografică puternică (Radu Corciova, Mircea Rîbinschi, Ileana Mirea), de monteuza Nita Chivulescu, regizorul Sergiu Nicolaescu a realizat, prin *Oglinda,* în linii mari, cam ceea ce şi-a dorit: „un film politic, care nu a fost supus vreunei ideologii sau cenzuri". Dar... un film „de uz intern", fără amplitudine artistică. Rămânând la ideea că *Oglinda* este un „început de adevăr", ar fi de subliniat faptul că filmele următoare ale cineastului n-au fost „continuări de adevăr": *Point zero* – în care, aparent, este vorba despre revoluția română din decembrie – este o ficțiune, cu agenți americani sosiți în România să recupereze documente secrete şi bijuterii ale dictatorilor, în timp ce *Triunghiul morții* – în intenție o evocare glorioasă şi eroică a marilor bătălii duse de armata română în anul 1917, un moment istoric crucial care a dus la realizarea Marii Uniri, la întregirea neamului românesc (după cum o lăsa să se întrevadă şi scenariul scris de Sergiu Nicolaescu şi Corneliu Vadim Tudor) – şi-a pierdut semnificațiile într-un exces pirotehnic asurzitor şi inutil, în „demitizări" discutabile (printre care şi „plasarea" morții Ecaterinei Teodoroiu – zisă în film... Cătălina – nu în secvențe de atac, ca în filmele anterioare consacrate acestui personaj eroic, ci în plină retragere). În *Point zero,* din pricina amestecului – uneori rizibil – de planuri narative, lucrurile stau cam aşa: în timp ce soții Ceauşescu sunt judecați, condamnați şi executați, în turnul de apă din imediata apropiere şi prin canalele subterane de dejecții, mişună terorişti, arabi şi americani care se încaieră între ei, se lichidează reciproc, atracția specială a agenților sosiți de peste ocean fiind, cum spuneam, bijuteriile cu pricina; povestea aceasta a comorii este, la rândul ei, destul de complicată, cert este că americanii se şi împuşcă între ei pentru ea, dar până la urmă binele triumfă şi bijuteriile ajung în stăpânirea copiilor dintr-un castel-orfelinat transilvan (ca să fie prin preajmă şi Dracula), copiii fiind primii care descoperă ascunzătoarea ultra-secretă a comorii. Pe lângă actori americani – de tip Darby Hinton, Kathleen Kinmont, Brian McNamara –, filmul apelează şi la actori români, la Virgil Andriescu şi Iurie Darie (care, de bine ce „asemănările personajelor cu persoane reale sunt absolut întâmplătoare", joacă rolurile... generalilor Duma şi – respectiv – Stănculescu), Emil Hossu (un colonel Chemenici), Jean Constantin (cu contrapuncte comice), George Mihăiță, George Alexandru, Ion Rițiu, Ioana Pavelescu. Actorii au mai salvat câte ceva din inconsistențele şi inabilitățile intrigii, aşa cum şi interpreții din *Triunghiul morții* au conferit personajelor lor indici de personalitate: Ilinca Goia (Cătălina), Eusebiu Ştefănescu (regele Ferdinand), Sergiu Nicolaescu (generalul Averescu), Maia Morgenstern (regina Maria), Valentin Teodosiu, George Alexandru, Silviu Stănculescu – într-un ultim rol pe ecran –, Virgil Andreescu. Din echipele de realizatori ale celor două filme – de anvergură, din punct de vedere al montării – au mai făcut parte compozitorul Petre Mărgineanu, cu o partitură inspirată, autoarea costumelor Georgeta Solomon (în *Point zero),* operatorul Dan Alexandru, scenografii Mircea Rîbinschi, Nicolae Ursu, realizatorii costumelor Janine Sîrbu, Ştefan Brandeş, Radu Corciova, compozitorul Anton Şuteu, alături de colaboratorii „tradiționali" ai regizorului (Melania Oproiu, Anuşavan Salamanian). Activ s-a dovedit, după 1990, şi Mircea Mureşan, cantonat exclusiv în zona „filmului de public", a comediei de divertisment: *Miss Litoral* (1990), A *doua cădere a Constantinopolului* (1993), *Sexi Harem Ada-Kaleh* (2000). Într-un interviu

acordat revistei „Noul Cinema”, regizorul Mircea Mureşan îşi rezuma astfel intenţiile cinematografice post-revoluţionare: „în 1990 am făcut un film: *Miss Litoral.* L-am început curând după răsturnarea din decembrie. Ţara ardea şi baba cu ale ei: concursurile «miss» se ţineau lanţ. Ce mi-am zis? Filmul va fi terminat peste un an: România va fi mai liberă şi mai veselă; publicul va cere o comedie. Am conceput un film cât mai comercial. Pe vremea aceea chiar credeam în declaraţiile politicienilor, că ne îndreptăm spre o economie a ofertei şi cererii. Asta a fost opţiunea, aşa l-am făcut”. Chiar dacă realităţile nu l-au confirmat întru totul, cred că regizorul a făcut un raţionament corect (mai ales că în nici o ţară normală nu se prea oferă bani publici pentru filme fără public), cred că a procedat înţelept şi în alcătuirea distribuţiei – apelând la interpreţi de tip Jean Constantin, Alexandru Arşinel, Horaţiu Mălăele, Rodica Popescu-Bitănescu, Rodica Mureşan şi lansând în film o vedetă de muzică uşoară, pe Anca Ţurcaşiu –, nu ar fi de reproşat în mod special nici „răsfăţul de monokini”, o singură întrebare rămâne în picioare: erau obligatorii, într-un film comercial, adaptat economiei de piaţă şi – altfel – scris cu dezinvoltură, pasaje de un gust îndoielnic? Regizorul a revenit, în 1993, la genul „uşor”, profitând de sugestiile unui scenarist încercat, Octavian Sava, şi propunând *A doua cădere a Constantinopolului,* o altă comedie de situaţii, cu deghizări şi travesti-uri, cu felurite qui-pro-quo-uri, cu roluri duble-antagonice (şi, parcă, mai săracă în vulgarităţi decât filmul anterior), pe o „idee” veşnică şi de imediată actualitate: noi şi Constantinopolul. Câţiva „monştri sacri” susţin şi aici distribuţia – Stela Popescu, Alexandru Arşinel, Jean Constantin, Dem Rădulescu –, alături de mai vechi sau mai noi adepţi ai comediei – Geo Saizescu, Rodica Mureşan, Mihai Ciucă, Alexandru Bindea – plus un cuplu de actori-cântăreţi, Aurelian Temişan şi Loredana Groza, căreia o colegă de breaslă, Eugenia Vodă, i-a împrumutat numele pentru titlul cronicii sale din „România literară”, „Ţâţele Loredanei”, un articol spiritual în care se consideră că respectivele obiecte (cu î din i parcă) constituie singura valoare estetică a peliculei. Hotărât lucru, filmul nu are prea multe „valori estetice”, dar a înregistrat un număr record de spectatori în condiţiile „economiei de piaţă”: un milion şi jumătate. A fost, desigur, principalul „argument” al regizorului de a persevera, cu... a treia cădere a Constantinopolului, filmul *Sexi Harem Ada Kaleh*: personajul principal din filmul precedent, Ismail – jucat de Jean Constantin –, originar din insula Ada Kaleh, a avut acolo o mare dragoste, din care s-a născut un băiat, Gicu, care – după ce îşi va recunoaşte tatăl, peste ani, într-o emisiune TV cu „români fericiţi” –, se hotărăşte să-l „recupereze”. În fruntea distribuţiei, de data aceasta, sunt Ştefan Bănică jr. (Gigi) şi Rona Hartner (într-un rol care „o prinde”); pe lângă vedetele filmului anterior – de dragul cărora continuă, practic, povestea (scrisă acum chiar de regizor) – mai joacă Tamara Buciuceanu-Botez, Tudorel Filimon, Ileana Stana Ionescu, Mihai Fotino, deci „întăriri” serioase.

Cele mai valoroase contribuţii la cinematograful post-revoluţionar ale unor cineaşti consacraţi – în afara celor de care ne vom ocupa în capitole separate – rămân acelea ale regizorului Stere Gulea, autorul unor filme prestigioase precum *Vulpe Vânător* (1993) şi *Stare de fapt* (1994-1995). Filmul *Vulpe vânător* este, în ansamblul său, şi înainte de orice altceva, o *opţiune morală:* a face un film despre „starea Timişoara ’89”, despre oamenii Timişoarei

dinainte şi de după acel decembrie crucial, intrat definitiv în istoria civismului românesc, înseamnă a te implica în destinele neamului. Timişoara, cu torţele şi lumânările ei, cu florile şi crucile ei, a devenit simbolul demnităţii româneşti: a face un film despre Timişoara de ieri şi de azi înseamnă a omagia speranţa Renaşterii. În spaţiul acestei opţiuni morale s-au întâlnit două personalităţi ale zbuciumatului nostru „exil bidimensional": scriitoarea de limbă germană Herta Müller (coautoare a scenariului, împreună cu Harry Merkle, exponenţi ai „exilului exterior") şi Stere Gulea, emisar al „exilului interior". *Vulpe vânător* este filmul unei „stări de spirit". Urmărind acţiunea peliculei, ai senzaţia că asişti la umplerea – picătură cu picătură – a unui pahar, pentru ca în final, după ce toate ale filmului au fost spuse şi văzute, să ai impresia ciudată că paharul prea plin al filmului continuă, continuă să se reverse. Luaţi cu viaţa, atraşi sau respinşi de conflictele prezentului (cât de diversioniste câteodată!), s-ar putea să uităm cum arăta existenţa noastră în ultimii ani '80, la umbra unor gigantice congrese, în acordurile unor geniale cuvântări, dar mai ales în cleştii permanentei presiuni psiholgoice a Securităţii, exercitate pe toate palierele vieţii sociale. Filmul lui Stere Gulea aminteşte spectatorilor acest trecut apropiat şi ne spune – simplu, răspicat, fără ostentaţie – că n-avem voie să uităm acest trecut şi, mai ales, că n-avem voie să acceptăm imixtiunile tentaculare ale acestui trecut în contemporaneitatea imediată. Ca şi filmul lui Nicolae Mărgineanu (pe scenariul lui Petre Sălcudeanu) *Priveşte înainte cu mânie,* filmul *Vulpe vânător* avertizează asupra pericolelor implicite şi explicite pe care „mafia securistă" le reprezintă încă în viaţa oamenilor şi a socieăţţii româneşti. Chiar dacă regizorul îşi „validează" şi aici poezia din *Iarba verde de acasă,* aburul fantast al *Castelului din Carpaţi,* încrâncenarea psihologică din *Ochi de urs,* portretistica realistă – de personaje, de ambianţe – din *Moromeţii, Vulpe vânător* inaugurează un capitol nou al creaţiei sale, o experienţă insolită: investigarea angajată a actualităţii. Împreună cu operatorul Florin Mihăilescu, regizorul a creat un remarcabil „film de atmsoferă", planul narativ fiind susţinut permanent de o tensiune socială şi psihologică în creştere, de sugestii „subterane". Oana Pellea, în rol principal, îşi valorifică încă o dată expresivitatea cinematografică, secondată – într-un convingător rol de debut – de Mara Grigore (un personaj înfrumuseţat de dragoste şi urâţit de frică), de Dan Condurache, Claudiu Istodor, Dorel Vişan, Adrian Titieni, Cătălina Mustaţă, Marian Râlea, George Alexandru. Printre membrii echipei de realizatori: scenograful Radu Corciova, autoarea costumelor Maria Peici, compozitorii Dan Ştefănică, Peter Kaizar, Vali Sterian, inginerul de sunet Horea Murgu. Cu excepţia unor excentricităţi şi a unor mici naivităţi, *Vulpe vânător* s-a înscris printre primele importante filme post-revoluţionare (convingere ce ne-a fost întărită, peste ani, când co-autoarea scenariului era distinsă cu Premiul Nobel pentru literatură). După *Piaţa Universităţii,* era încă un pas spre „filmul de vârf' numit *Stare de fapt.* Scenariul acestui film – semnat de Stere Gulea şi Eugen Uricariu, după o idee de Lucian Pintilie – porneşte de la un fapt real, intens mediatizat în lunile post-revoluţionare (acela al unei asistente medicale condamnate, pe nedrept, pentru furt de medicamente), şi pătrunde în miezul unor dureroase contradicţii ale societăţii de tranziţie. Regizorul Stere Gulea îşi motivează astfel demersul regizoral: „Am evitat, aşa cum eram tentat în primele

variante ale scenariului, partea de anchetă privind misterele nedezlegate ale Revoluției. Am preferat să mă aplec asupra a ceea ce a rezultat din Revoluție. O lume amestecată, bastardă, pe care, însă, dacă nu ne-o asumăm, nici n-o vom putea înțelege, nici depăşi..." Principalul personaj feminin (care, într-un fel,"preia şi duce mai departe eroina din *Vulpe vânător)* trece printr-o experiență de viață de o duritate extremă. Martoră a unor întâmplări-cheie în iureşul lui decembrie '89 (uciderea cu premeditare, de către securişti, a unor revoluționari răniți, manipularea mulțimii prin televiziune, abuzurile unor parveniți etc.), intransigentă cu mistificatorii adevărului, devine ea însăşi o victimă a mafiei securiste – insinuată, după cum o spune şi o sugerează filmul, la toate nivelurile vieții sociale –, este anihilată prin înscenarea unui furt, condamnată, torturată şi violată, într-o lume culpabilă, ticăloasă, sau „numai" inocentă şi indiferentă. Cinstea, pare a spune filmul, este un atribut ridicol, un „lux" în societatea de tranziție. Filmul, cu aluzii metaforice (ca secvența sacrificării cailor albi în curtea televiziunii), devine şocant uneori, îndeosebi prin violențele de limbaj, aproape insuportabil prin brutalități (secvența interogatoriului cu palme şi pumni, scena violului din incinta arhivei şi chiar naşterea încrâncenată din final); nu se poate trece repede, însă, peste „amănuntul" că bastardul este adus pe lume, ca o speranță amară, de maica-fecioară, care a suportat cu stoicism tragicele întâmpări la care a supus-o viața. Regizorul spunea la un moment dat: „Dacă de la acest film omul nu pleacă cu o lovitură în stomac, atunci l-am făcut degeaba". Greul filmului l-a dus Oana Pellea, interpreta Albertei: martor şi martir deopotrivă, personajul ei trece prin stări de tensiune maximă, întins ca un arc, actrița vădind o rară forță de interiorizare, tăceri şi simțiri violente, o luciditate vecină cu disperarea. Dramatismul intrigii a fost susținut de imaginile operatorului Vivi Drăgan Vasile, de ceilalți colaboratori principali ai regizorului (Horea Murgu, Doru Căplescu, Mihai Tăutu, Svetlana Mihăilescu, Alexandru Solomon, Mircea Ciocâltei). Un rol de intensitate expresivă a creat şi Răzvan Vasilescu, teribil în rolul securistului Mureşanu (un individ odios şi nociv, desenat în culori tari şi crude). Din distribuție mai amintesc pe Mara Grigore (frumoasă şi perversă în rolul unei doctorițe-scorpie), pe Mircea Rusu şi Dan Condurache (care au depăşit limitele rolurilor), pe Cornel Scripcaru şi Şerban Celea (doi „negativi"), dar şi pe deținătorii unor „roluri mici": Andrei Cătălin Băleanu, Maria Junghietu, Silviu Stănculescu şi... Savel Stiopul, acesta din urmă amuzant, ca dirijor pe platourile televiziunii. Pentru că a venit vorba despre regizorul Savel Stiopul, el a ajuns pe ecrane, după '89, abia în anul 2000, ca şi Nicolae Oprițescu de altfel, în timp ce mulți alți regizori consacrați nu s-au mai întâlnit niciodată cu filmul în ultimul deceniu al veacului (şi mileniului).

Pe de altă parte, filmografia unor cineaşti importanți ai filmului românesc – Dan Pița, Mircea Veroiu, Lucian Pintilie, Mircea Daneliuc, Nicolae Mărgineanu – s-a îmbogățit, în anii '90, cu capitole revelatoare.

PERMANENȚELE METAFOREI LA DAN PIȚA

Cinematograful românesc reintra în palmaresul marilor competiții internaționale în toamna anului 1992, prin „Leul de argint" cucerit de filmul lui Dan Pița, *Hotel de lux,* la prestigioasa „Mostră" venețiană. Era o primă „ieşire în lume" a cineastului, după revoluția din decembrie 1989. Aveau să urmeze şi altele: filmele *Pepe & Fifi, Eu sunt Adam!, Omul zilei* (până la ora

trimiterii spre tipar a acestui volum nu s-a finalizat, din pricini birocratice, lungmetrajul *Autor necunoscut,* deşi încă în urmă cu peste două decenii vedeam cu interes, într-un cadru intim, o primă variantă a peliculei, ca să mă rezum la anii ’90)... Dan Piţa – alături de Mircea Daneliuc, Mircea Veroiu, Lucian Pintilie, Nicolae Mărgineanu – a fost printre cei mai activi regizori după ’89, el preferând, în continuare, cu precădere, limbajul metaforic. O imensă metaforă este şi „hotelul de lux” care dă titlul filmului premiat la Veneţia. Regizorul-scenarist şi-a propus, în acest emblematic *film de autor,* să definească mecanismele absurde ale unui sistem dictatorial (aluziile sale vizând numeroasele prăbuşiri de sisteme dictatoriale din America de Sud, Africa, Europa centrală şi răsăriteană, petrecute în ultimele decenii, dar mai ales dictatura pe care a trăit-o, cum se spune, pe propria piele în România regimului totalitar). Metafora (care ne duce gândul şi spre „oraşul viitorului” din *Metropolis* de Fritz Lang) funcţionează la toate palierele de concepţie şi de receptare ale filmului. Un tânăr chelner, devenit şef de sală într-un hotel de lux, îşi propune să asigure o ambianţă mai plăcută la „locul său de muncă”, drept pentru care deschide larg uşile şi ferestrele elegantelor saloane: clienţii, pe bună dreptate, sunt mulţumiţi, aerul şi lumina pătrund nestingherite în încăperi, atmosfera se destinde, se umanizează. Gestul îi va fi fatal, însă, tânărului întreprinzător. Pentru că a acţionat fără aprobarea superiorilor este trimis la „munca de jos” (la magazia din subsolul hotelului), iar uşile şi ferestrele hotelului sunt din nou ferecate, din „grijă pentru om”, desigur, pentru asigurarea confortului „tradiţional” al clienţilor. Fireşte, atât hotelul de lux, cât şi ferestrele ferecate sunt expresii metaforice: hotelul poate reprezenta o lume, o societate, un univers, o ţară sau un continent – şi reprezintă, de fapt, o ţară, un continent, o societate totalitară –, în timp ce ferestrele bătute în cuie „închid” universul concentraţionar al dictaturilor. Şeful de sală, expulzat de la „etajul” celor „privilegiaţi”, devine un fel de ghid în hăţişul de simboluri al filmului (fiecare etaj revendicându-şi metaforele sale). În străfundurile hotelului sunt cei care au îndrăznit să gândească. Simbolul „cercurilor infernului” este inevitabil: peisajul uman şi ambianţele dobândesc tonalităţi danteşti cu fiecare treaptă a purgatoriului, constrângerile de tot felul – care funcţionează şi la nivelurile înalte, unde hrana, căldura şi lumina sunt raţionalizate, unde nu poţi vorbi de teama microfoanelor – se înmulţesc şi se diversifică, până la aneantizarea fiinţei umane, vinovată că a venit pe lume, că respiră, că există pur şi simplu. Drama cea mare, în acest univers concentraţionar, inuman şi abrutizant – o spune „printre rânduri” filmul – este că viaţa merge mai departe, că oamenii muncesc şi iubesc, că nimeni nu mai riscă să gândească, să acţioneze, să reacţioneze: în aceasta stă, de fapt, „forţa” dictaturii! Una dintre ideile importante ale lui Dan Piţa este de a filma multilateral-dezvoltatul „hotel de lux” în chiar aşa numita Casă a Poporului (prin aceasta, metafora fiind direcţionată spre realităţi anume). Adina Darian, într-o cronică din „Noul Cinema” (nr. 10/1992), detaliază ideea regizorală: „Piţa şi-a orchestrat filmul ca o simfonie. O simfonie halucinantă şi atroce. Învelişurile teroarei se dezghioacă terifiant sub ochii noştri. Un lift ne urcă în spaţiul elegant sau ne coboară în cercurile danteşti. Sigur, această parabolă a totalitarismului e apăsătoare, provoacă şi irită, dar cum altfel ar putea fi? Ideea regizorului de a filma coşmarul chiar în palatul ridicat după indicaţiile dictatorului spre a-

şi consfinți sceptrul şi gloria (...) asigură un suport scenografic ideal pentru a ilustra luxul clădit pe mizeria umană. «Absurdul imagistic» este pe măsura absurdului sistemului pe care cineastul îl devoalează. Sunt numeroase secvențele cărora nu li te poți sustrage vizual şi emoțional. Aş semnala doar traveling-ul – aparent neutru, dar cât de elocvent – de-a lungul plafoanelor încărcate de stucaturi şi lustre, astfel filmate încât ai senzația unor stalactite moi gata să se prăbuşească asupra-ți spre a te strivi. O imagine magistrală, realizată de Călin Ghibu, amplifică valențele metaforice şi alegorice ale parabolei, alternând subtilitatea cu pregnanța". Efectiv, imaginea (ca şi scenografia, ca şi muzica, de altfel) joacă un rol decisiv în sinteza filmică întreprinsă de regizorul Dan Pița, al cărui „recurs la metaforă" a fost sprijinit şi finalizat de o echipă sudată şi permanent „complementară" (în structurarea filonului simbolic): alături de operatorul Călin Ghibu, compozitorul Adrian Enescu, scenograful Nicolae Ularu, monteuza Cristina Ionescu, inginerul de sunet Sotir Caragață, autoarea costumelor Cătălina Ghibu. Produs de „Solaris Film" Bucureşti (în cooperare cu „Parnasse Production" Paris), *Hotel de lux* impune şi prin distribuția actoricească, interpreții figurând, prin „semnul" lor, idei, concepții, fenomene (şi mai puțin personaje tradiționale): Ştefan Iordache conturează o personalitate malefică, dictatorială, ubicuă, Irina Petrescu întrupează atribute generice ale Mamei, Valentin Popescu – în rolul Fiului – simbolizează laşitatea asumată, într-un univers al manipulării şi maculării, ceilalți participanți la ritualul dezumanizării – Lamia Beligan, Irina Movilă, Ileana Popescu, Simona Bondoc, Alfred Demetriu, Marius Stănescu, Valeriu Delakeza, Constantin Cotimanis, Adrian Rățoi, Clara Popescu, George Custură, Cornelia Pavlovici au clipa lor de prim-plan, pentru a redeveni, apoi, „piesele" unui decor uman sumbru şi înfricoşător.

Pentru o dată, la al doilea film post-revoluționar, Dan Pița renunță la parabolă în favoarea unei prospecții realiste a actualității: prin *Pepe & Fifi,* regizorul revine la „uneltele dintâi", cele din filmul de diplomă *Viața în roz* şi din lungmetrajul care l-a consacrat, *Filip cel bun.* Ajuns la Montreal, filmul *Pepe & Fifi* a prilejuit felurite opinii în presa festivalului: s-a scris despre Dan Pița că este „un geniu al sumbrului", că excelează în „secvențele cu case dărăpănate, cu cerşetori mărunți drogați cu aurolac, cu beți vi furibunzi perorând profeții biblice", că regizorul „descrie prin intermediul unor personaje marginale un tablou decadent al României moderne", iar în „Le Journal de Montreal" se spune răspicat: „Dură, dură viața în România! Priviți cum Pepe şi Fifi, cei doi eroi ai ultimului film realizat de Dan Pița, se chinuie să-şi afle o cale într-o țară la fel de chinuită". Cronicile respective oferă o imagine veridică a filmului: principalele personaje sunt tineri frumoşi, marcați însă de avatarurile tranziției şi de moştenirile epocii dictatoriale. Pepe (Cristian Iacob) îşi negociază salariul mizerabil cu lovituri de pumn într-o sală de box, sora sa (Irina Movilă), Fifi, îşi vinde farmecele unui proxenet pentru a aduce dolari în casă, prietenul Carol (Mihai Călin), oboseşte împingându-şi scaunul de paralitic şi strigându-şi neputința la megafon (vocea regizorului se aude la propriu în film, prin porta-vocea acestui „cel mai lucid-disperat" personaj al intrigii, care refuză să creadă, în ciuda relelor din jur, că speranța este doar un vis, o deşertăciune). În jurul eroilor, „moştenirea" epocii ceauşiste reprezintă un decor apocaliptic:

blocurile pe jumătate construite, bişniţarii pe la colţuri de stradă cu traficul lor de valută, discotecile în care fetele îşi racolează clienţii sub privirile proxeneţilor, staţiile de metrou unde copiii abandonaţi prizează aurolac spre a-şi uita soarta, birourile luxoase ale avocaţilor care negociază preţul copiilor adoptaţi în străinătate, „în această junglă, unde voturile se cumpără cu o supă, cei mai puternici câştigă, protejaţi de o mână misterioasă, în timp ce toţi cei slabi eşuează în mizerie" – se spune într-o cronică din Canada. „Îndepărtându-se de stilul alegoric şi baroc din *Hotel de lux* – se scrie în continuare –, Dan Piţa semnează aici un dur rechizitoriu împotriva regimului social şi politic din ţara sa". Nu ştiu dacă filmele lui Dan Piţa sunt „dure rechizitorii" (aşa, ca filmele lui Daneliuc), s-ar putea ca intenţiile scenariului – scris de regizor în colaborare cu Ioana Eliad – să fi fost depăşite de film. Cert este că metaforele nu lipsesc nici în această „prospecţie a cotidianului" (trimiţând spre „dosare fierbinţi" ale epocii), chiar dacă personajele rămân doar pretexte pentru „mizeria cotidiană" (nu acced spre o idee structurală, cum era aceea din filmul *Priveşte înainte cu mânie* – film asemănător ca tematică –, unde scenariul lui Petre Sălcudeanu puncta un adevăr indiscutabil: oamenii cinstiţi n-au nici o şansă în harababura tranziţiei). La fel de cert este faptul că „marca Piţa" se simte cu evidenţă în *Pepe & Fifi*: ajunge să amintim secvenţe cum ar fi tăierea pletelor – pentru ca Fifi să încapă în „recuzita contestatară" –, superba înălţare a zmeului pe ploaie – un „incident" profund metaforic – sau raza de lumină la capătul înnebunitorului labirint din final (racorduri cu propria operă: tăiatul părului răspunde secvenţei din *Rochia albă de dantelă,* luminiţa-speranţă era şi la capătul coridorului din *Pas în doi).* Alături de colaboratori versaţi precum compozitorul Adrian Enescu, inginerul de sunet Sorin Caragaţă, scenograful Nicolae Drăgan, regizorul Dan Piţa a acordat încredere multor nume noi: co-scenografa Geogeta Solomon, autoarea costumelor Liliana Cenean şi operatorul Dan Alexandru (care învaţă să înoate, iată, în ocean, şi nu în lighean, şi o face cu dezinvoltură de campion). Alături de trio-ul performant amintit – toţi trei interpreţii rolurilor principale, Irina Movilă, Mihai Călin, Cristian Iacob pun limpede în lumină neliniştile şi spaimele existenţiale ale personajelor – mai joacă în film Costel Constantin (în rolul unui proxenet angrenat în afaceri dubioase), Damian Crâşmaru (tatăl senil-resemnat al eroilor), „domnul Ilarion" (un neprofesionist, spectaculos în rolul Cerşetorului), Charles Maquignon (o prezenţă).

A urmat, în filmografia lui Dan Piţa, cel mai ambiţios proiect estetic (al unui program artistic mereu ambiţios): *Eu sunt Adam!...* O ecranizare după scrieri de Mircea Eliade, oricum ai lua-o, nu poate fi decât „ambiţioasă", riscantă şi dificilă. Cu atât mai mult cu cât nu este vorba despre un Eliade anume (o operă anume, un timp anume din existenţa literară a autorului) ci despre... mai mulţi Eliade (mai multe opere – de beletristică sau memorialistice –, din timpi diferiţi ai scriitorului româno-francez). *Eu sunt Adam!*... îşi propune, în fapt, o sinteză de teme şi motive din creaţia lui Mircea Eliade, alcătuită de Dan Piţa („autor total" al peliculei, deci şi scenarist), prin preluări – în primul rând – din proza fantastică a lui Mircea Eliade (nuvelele „Strada Mântuleasa" şi „La ţigănci"), dar şi pagini de jurnal, cu pregnant caracter biografic. În mod, poate, paradoxal, atât principalele virtuţi ale peliculei cât şi scăderile sale îşi au originea în ambiţiile

demersului estetic. „Strigătul” cinematografic din *Eu sunt Adam!...* poartă şi el, adânc gravată, marca cineastului, cu însemnele ei picturale, cu accentele ei anti-narative, cu sugestiile ei volante, cu predispoziţiile „centrifugale” (în scopul depunerii unor „sedimente”). Este şi un mare risc, desigur, în acest carusel scenaristico-regizoral, în care cele trei eroine obsedante din „La ţigănci” – ţiganca, grecoaica, ovreica – se amestecă cu personajele din „Strada Mântuleasa”, cu semne din timpi social-politici diferiţi, cu meditaţii târzii ale autorului, cu Adam, cel de dinainte de păcat... Sigur, lucrurile sunt foarte clare la originea lor „adamică”: strigătul filmului, „eu sunt Adam cel dinainte de păcat!” nu este altceva decât încercarea disperată a intelectualului care a parcurs rigorile epocii totalitare de a-şi regăsi identitatea pierdută, iar intelectualul din film, profesorul de violoncel care ajunge pe Strada Mântuleasa şi care se va auto-compătimi că şi-a pierdut până şi limba, îşi are sorgintea în profesorul de pian Gavrilescu care trece prin experienţa de la ţigănci, încurcându-se atât de mult în trecut încât nu mai poate îndeplini proba ghicitului din „prezent”. Nu întâmplător s-a spus despre eroul filmului – alunecat pe panta anchetelor comuniste, vreme de 12 ani, până la pierderea identităţii – că recurge la „tactica Şeherazadei”, amânându-şi sentinţa prin recurgerea la tot felul de istorioare colaterale interesului anchetatorilor. Filmul valorifică inspirat toate aceste „trimiteri”, după cum inspirată este recurgerea la o actriţă precum Rodica Dianu pentru rolul „tovarăşei ministru” Ana Vogel (care, deloc întâmplător, este şi matroana bordelului de la ţigănci), interpreta izbutind să sugereze perfect ameninţarea Anei Pauker într-o epocă de tragică amintire pentru intelectualitatea – şi nu numai pentru intelectualitatea – românească. „Centrifuga” este reclamată până şi de tactica Şeherazadei. Numai că, după învârtirea frenetică, chiar dacă o secvenţă sau alta, luate separat, îţi comunică stări bine marcate, „sedimentul” rezultat se reduce la o idee directoare, la câteva avataruri ale profesorului în contact cu o adevărată escaladă a absurdului într-o epocă revolută. Strigătului „Eu sunt Adam!” i se asociază, prin modul în care este gândit şi structurat filmul, strigătul „Eu sunt Piţa!”: metaforele sunt permanente în demersul regizoral, iar dincolo de simbolurile reprezentate de personaje, de ambianţe, de întâmplări, *Eu sunt Adam!...* rămâne un film „de stări” (psihologice, filosofice, morale, umane pur şi simplu), împinse către cote-limită. Filmul poate însemna, deopotrivă, „Eu sunt Ştefan Iordache!”, actorul realizând – singur – una dintre cele mai performante interpretări din întreaga sa carieră (scenică şi filmică) de excepţie: prin el, fantasticul, straniul şi enigmaticul filmului capătă „materializări” şi „spiritualizări” percutante, evenimentele dobândesc, deopotrivă, semnificaţii sacre şi profane, actorul îşi asumă extravaganţele, traumele, suferinţele personajului cu o concentrare perfectă – dând „credibilitate incredibilului” cum scria cineva –, întâmplările halucinante ale tramei fiind privite de personaj atât ca martor cât şi ca participant. În film apar mulţi actori – unii cu roluri duble, tehnica denotativă şi conotativă fiind preluată de scenarist de la autorul prozelor ecranizate, în care epicul evoluează în planuri diferite şi paralele de semnificaţie –, printre interpreţi se află Marius Stănescu, Irina Movilă, Cristian Iacob, Costel Constantin, Dan Morariu, Mihai Călin, câteva „interprete speciale” ca Daniela Nane, Alina Chivulescu, Liliana Bâclea, Florinela Grappini, Andreea Petrescu, Adriana

Teodorescu (dar multe din aceste „mini-portrete” se pierd în vârtejul centrifug). Operatorul Dan Alexandru – lansat de regizor în filmul anterior – conferă imaginii dramatism şi lumini stranii, fiind, alături de compozitorul Adrian Enescu (care, printre alții, s-a gândit şi la Vivaldi), de inginerii de sunet Sotir Caragață şi Anuşavan Salamanian, de scenografa Georgeta Solomon şi autoarea costumelor Ileana Oroveanu, de Ion Oroveanu care apare pe generic ca „art director” („eu sunt Ion Oroveanu!” se aude din sufletul filmului) – piese de bază ale ecuației artistice. „Eu sunt Mircea Eliade!” şopteşte din când în când filmul: profesorul de violoncel preia ca atare replici din jurnalul scriitorului, aceea dureroasă, dinspre final, a literatului care îşi deplânge înfrângerile, printre care „pierderea limbii”. Să reținem şi opinia despre film a unei „spectatoare pariziene de origine română” (publicată în „Noul Cinema”): „Acest film este o magistrală sinteză a întregii opere atât de colosale a scriitorului eseist Mircea Eliade, istoric al religiilor şi analist al miturilor. Aproape toate temele şi simbolurile se regăsesc: bordelul, țiganii, identitatea, întrebările nietzscheene (Cine sunt? Cine m-a creat? Unde mă îndrept?), textele mărturie, Revoluția, moartea. E însuşi Hamlet şi fantoma tatălui”.

După cum a demonstrat-o pe parcursul întregii sale creații, Dan Pița a evoluat de la un cinematograf al comunicării directe – plasat fie sub semnul actualității (cu personaje ale realității concrete), fie sub semnul referințelor culturale (ecranizări), fie sub semnul comercialului (westernuri în stil românesc) – la alambicate şi estetizante parabole cu substrat politic. Aceste parabole cu substrat politic – mai estetizante sau mai puțin estetizante – au constituit o preocupare constantă a cineastului, de la *Concurs* şi *Faleze de nisip* până la *Hotel de lux* şi *Eu sunt Adam!...*, unele dintre metafore dobândind, cel puțin prin titlu, un caracter disident şi premonitoriu (*Noiembrie, ultimul bal),* altele – *Rochia albă de dantelă* – anticipând, prin strigătul lor, strigătul de descătuşare din decembrie ’89. *Omul zilei,* parabola cu substrat politic prezentată pe ecrane în noiembrie 1997, reprezintă un alt moment „programatic” în filmografia regizorului. Dan Pița se întâlneşte, pentru prima oară – în spațiul unui acelaşi film – cu scenaristul Radu F. Alexandru (care avea doar două antecedente cinematografice la activ, tot scenarii inspirate din actualitate, transpuse pe ecran de Dinu Tănase şi Alexa Visarion). Metafora din *La capătul liniei* – scenariul de debut al lui Radu F. Alexandru – anunța sfârşitul unei epoci. *Omul zilei* aduce pe tapet dificultățile unui nou timp social-politic, acela al prezentului imediat. Personajul titular este şef de partid politic, membru al parlamentului, prosper om de afaceri, un „om al zilei” în toată puterea cuvântului. Trecut de prima tinerețe, dar cramponându-se încă de ea, el întreține o pasională relație amoroasă cu o tânără şi frumoasă dansatoare. Un accident rutier (căruia îi cade victimă un iubit al eroinei) schimbă radical datele problemei: omul zilei este suspectat şi anchetat, colegii săi de partid intră în alertă, declarațiile martorilor sunt incriminante, presa speculează scandalul şi încearcă să compromită imaginea de lider politic a parlamentarului. Intervine în conflict şi „omul din umbră” (de unde şi ideea că oamenii zilei au şi câte un om din umbră), un fost general de securitate, cu soluțiile lui machiavelice. Ținta autorilor pare a fi caracterul duplicitar, ambiguu, al personajelor aduse – fiecare la rândul său – în prim-plan. Deloc întâmplător,

ambigue sunt şi împrejurările accidentului din debutul peliculei, ambigue sunt şi jocurile de culise, ambiguu este însuşi deznodământul. Regizorul Dan Piţa simte nevoia să precizeze, încă înainte de derularea post-genericului, că personajele filmului n-au tangenţe cu realitatea, că orice asemănare este întâmplătoare. Numai că scenariul – scris în 1993, când realităţile erau altele – vizează, nu o dată, realităţi revolute, difuze în context de strictă actualitate (şi, în altă ordine de idei, impresionează neplăcut prin stridenţe sau vulgarităţi ale dialogului). În consens cu scenaristul – sau, mai exact, prin tuşe complementare –, regizorul a definit tranziţia cea de toate zilele ca o „natură moartă" – întorcându-ne gândul spre titlul iniţial al peliculei –, desenând pe ecran (cu ajutorul operatorului Dan Alexandru, atent la nuanţe) dramatice contradicţii între aparenţe şi esenţe. Ştefan Iordache creează încă un personaj antologic, un „om al zilei" care impune prin forţă, autoritate şi dinamism, disimulându-şi perfect intenţiile nefaste. George Mihăiţă face o compoziţie, la rândul ei, memorabilă, un rol unic în filmografia sa, acela al unui fost securist care nu îşi trădează până în final venalitatea şi gândurile ascunse. Mai joacă în film Victor Rebengiuc (un politician veros), Maia Morgenstern (un procuror original), Cristian Iacob (un martor incomod), Vladimir Găitan (cu câteva replici ieşite din comun), Costel Constantin, Vlad Rădescu, George Alexandru, Liana Ceterchi. În rol principal, Alina Chivulescu are meritul de a nu se fi „pierdut" lângă un partener de elită ca Ştefan Iordache. Din echipa filmului – în ton cu intenţiile regizorale – au mai făcut parte factotum-ul Ion Oroveanu, compozitorul Anton Şuteu, monteuza Cristina Ionescu, inginerul de sunet Anuşavan Salamanian. Aici se oprea – pentru moment – filmografia regizorului Dan Piţa: filmul *Autor necunoscut* – deşi încă din forma iniţială, încheiată înainte de decembrie '89, putea fi considerat reprezentativ pentru cineast – n-a fost finalizat conform intenţiilor regizorului, prin reluarea personajelor „după zece ani", şi, în consecinţă, rămâne necunoscut spectatorilor.

UN TESTAMENT CINEMATOGRAFIC: MIRCEA VEROIU

Intrarea în producţie a unui film precum *Somnul insulei* de Mircea Veroiu prilejuia, în vara anului 1993, o conferinţă de presă deloc oarecare: la „pupitru" se aflau atunci producătorul peliculei – reputatul regizor Dan Piţa – şi regizorul Mircea Veroiu, întors dintr-un auto-exil parizian pentru a realiza acest film. Asistam, atunci, la un moment marcant din viaţa cinematografiei naţionale. Nu era vorba numai de întoarcerea unui cineast important în spaţiul creaţiei cinematografice româneşti, era vorba depre refacerea unui „tandem" care a însemnat mult în istoria filmului nostru, în diferite faze evolutive. Datele problemei, sigur, erau altele: cei doi cineaşti aveau funcţii schimbate în ecuaţia creaţiei (colaborările lor anterioare, din anii debutului comun, vizaseră creaţia propriu-zisă), dar tocmai faptul că *producătorul* Dan Piţa a întins, atunci, o mână de ajutor regizorului Mircea Veroiu, când acesta avea neapărată nevoie de o mână de ajutor (pentru că virtualii sponsori ieşiseră în ultima clipă dintr-un „târg" încheiat) denota refacerea unei solidarităţi de breaslă, cel puţin într-un segment al ei (pentru că, altfel, coeziunea precară a realizatorilor de filme constituie, alături de barierele economice, o cauză principală a disfuncţionalităţilor productive). Revenind la film, nu poţi trece indiferent pe lângă „coincidenţa" primordială: întors în România, după o destul de lungă absenţă – plecase din România în

’86 –, regizorul făcea un film, poetic şi dramatic, despre condiţia emigrantului. Recunoaştem în *Somnul insulei* motive predilecte ale regizorului: solidaritatea întru ideal şi pierderea iluziilor din tinereţe, „semnul şarpelui” şi „sfârşitul nopţii”, camaraderia şi trădarea, precum şi tentativele consecvente de portretizare morală a intelectualului în diferite faze evolutive – sau involutive – ale societăţii româneşti. De reţinut este şi modul în care regizorul a făcut joncţiunea cu romanul de inspiraţie, „Al doilea mesager” de Bujor Nedelcovici. Scris în 1982, refuzat de editurile româneşti, romanul a apărut la editura pariziană „Albin Michel” în 1985, atrăgând atenţia regizorului încă înainte de revoluţie. Destinul cinematografic al cărţii a fost decis, probabil, şi de întâmplarea că atât Bujor Nedelcovici, cât şi Mircea Veroiu s-au auto-exilat aproape în acelaşi timp în Franţa, dar mai ales de pasiunea lor comună de a medita, în operele lor, asupra relaţiei dintre artist şi putere. Între roman şi scenariu (semnat, împreună, de romancier şi regizor) există, însă, şi mari deosebiri, pentru că experienţele personale ale celor doi autori, ca şi temperamentele lor s-au dovedit diferite: romanul este un amalgam de stări, regizorul a optat pentru formula decantării unei acţiuni cât mai coerente cu putinţă, tocmai pentru a pune în evidenţă mai bine condiţionările realiste ale unei trame de natură, totuşi, abstractă. Spaţiul de desfăşurare a intrigii este o insulă, o insulă a Victoriei (a victoriei – cum se şoptea pe vremuri – socialismului „împotriva întregului popor”). Un scriitor reputat se întoarce pentru a încerca să înfrunte teroarea unui regim opresiv ale cărui aberaţii sfidează limitele imaginabilului. Un omnipotent Guvernator conduce destinele insulei, un sofisticat institut de „reeducare” uniformizează reacţiile, sentimentele şi gândurile locuitorilor, o imensă cantină oferă cetăţenilor sursa unică de hrană, cât despre hrana spirituală ea constă exclusiv din discursurile Guvernatorului. Pentru erou, un om liber şi demn, hotărât să reziste presiunilor de orice tip care atentează asupra demnităţii sale, propria experienţă din Insula Victoriei devine cea mai directă mărturie a sistemului opresiv „de tip nou” din spaţiul – totuşi – de *ficţiune politică* al peliculei, unde „mecanismele îngenunchierii” sunt atât de bine reglate, atât de perfect puse la punct încât nu pot duce decât spre o unică, definitivă, soluţie existenţială. Cineastul nu-şi dezminte tuşa artistică atât de particulară, materializată, de-a lungul anilor, printr-o rafinată picturalitate a cadrelor (pe arcurile stilistice dintre *Nunta de piatră* şi *Dincolo de pod,* dintre *Şapte zile* şi *Adela,* dintre *Să mori rănit din dragoste de viaţă* şi *Sfârşitul nopţii), în* timp ce tânărul operator Gabriel Kosuth conferă dimensiuni tragice exterioarelor şi interioarelor fără speranţă ale filmului. Acest „studiu de atmosferă” este întregit de contribuţiile inspirate ale muzicii lui Adrian Enescu şi ale scenografiei lui Cristian Niculescu, un pigment de culoare sentimentală revenind costumelor desenate de Maria Peici. Ovidiu Iuliu Moldovan parcurge cu o implicare totală fazele simptomatice ale unei tragice experienţe existenţiale, îl scondează Elena Albu (cu mare eleganţă interpretativă în portretizarea unei iubite sacrificate), Marcel Iureş (cu sclipiri de frumuseţe sufletească în rol de prieten), Dan Condurache (un „conformist” fără echivocuri sau – altfel spus – un colaboraţionist fără scrupule), Rodica Mandache (cu o descărcare nervoasă de „om la capătul puterilor”), Ştefan Sileanu (un Guvernator „ideal” pentru demonstraţia filmului), Mircea Albulescu, Corina Dănilă, Nataşa

Raab, Vlad Rădescu. Îmi exprimam speranța, după premieră, că – în ciuda unor semne avertizante – întoarcerea regizorului acasă nu va avea nimic comun cu întoarcerea acasă a eroului său în insula bătută de vânturi şi mâncată de viermi. Din păcate, mai târziu am înțeles, filmul „regăsirii de sine" era şi filmul „despărțirii de sine", începutul unui febril *adio,* spus cinematografului şi vieții: regizorul nu s-a întors acasă numai ca să facă filme! Şi nu poate fi o „simplă coincidență" faptul că, întors acasă, după şapte-opt ani de emigrație, a făcut un film, *Somnul insulei*, despre drama exilului şi tragedia întoarcerii acasă...

În filmografia lui Mircea Veroiu au urmat alte două filme de referință, consacrate unor lumi prăbuşite şi unor dureroase exiluri interioare: prin *Craii de Curtea Veche* şi *Scrisorile prietenului* (un film TV) regizorul a scris încă două impresionante pagini ale testamentului său artistic. Capodoperă a unui artist împătimit de mirajele expresiei literare şi artistice, romanul lui Mateiu I. Caragiale rămâne în literatura noastră o creație-unicat, ale cărei virtuți dominante (rafinata orchestrație stilistică, sentimentul acut al nuanțelor, fraza melopeică desfăşurată în cadențe largi, voluptatea „coloristică" a limbajului, îmbinarea expresiilor rafinate cu cele argotice, de mahala etc, etc.), virtuți preponderent literare, nu sunt tocmai uşor de ecranizat. G. Călinescu „citea" în *Craii de Curtea Veche* o „savoare ciudată, un aer de puternică originalitate, o mişcare moale, voluptuoasă, un farmec indefinit care trăieşte deasupra paginilor". A fost o primă „dificultate" a regizorului în ecranizarea propusă. În al doilea rând, regizorul n-a mai avut la dispoziție aproape nimic din „Bucureştiul crailor", acel amestec ciudat, grotesc de rafinament şi erudiție cu trivialitate şi ignoranță, întrepătrunderile bizare de balcanism şi occidentalism. Cel de al treilea handicap a fost, desigur, epica restrânsă a romanului. În mare măsură, filmul a depăşit dificultățile. Ceea ce s-a pierdut prin absența străzilor de altădată – oricum, exterioarele au fost reconstituite, cât s-a putut, cu pricepere şi finețe de către scenograful Ştefan Antonescu –, s-a recuperat prin opulența interioarelor (casa Paşadia sau apartamentele Arnotenilor, bordelul şi lupanarele, celelalte ambianțe pe care îşi pune pecetea spiritul crailor, filmate de operatorul Marian Stanciu cu filtre „de asfințit"), ca şi prin toate celelalte elemente de atmosferă (printre care, nu în ultimul rând, costumele imaginate de Ileana Corciova şi muzica de factură clasică, selectată şi „armonizată" – cu contrapuncte şi necesare disonanțe – de Verona Maier). Alternarea povestirii la persoana întâi din roman, cu „spovedaniile" crailor, este înlocuită de autori (scenaristul Ioan Grigorescu şi Mircea Veroiu, ca autor al adaptării cinematografice şi ca regizor) prin crearea unui personaj după chipul şi asemănarea prozatorului, „vocea unui gând" devenind o ființă, cu nume (Cara – de la Caragiale, desigur) şi cu renume. De altfel, regizorul Mircea Veroiu devine el însuşi – urmându-şi dispoziția testamentară –, ca şi Mateiu I. Caragiale, cum spunea Perpessicius, un „confesor al crailor". De la *Somnul insulei* încoace, regizorul s-a plasat, permanent, în interiorul dramelor aduse pe ecran: „insula" de niciunde este *a lui* şi *a noastră,* „somnul" este *al lui* şi *al nostru.* În *Craii de Curtea Veche* regizorul merge chiar mai departe, el se află mereu alături de personajele sale, mirat şi sedus de natura lor paradoxală, amestecându-se cu Paşadia (Mircea Albulescu) şi Pantazi (Ovidiu Iuliu Moldovan), cu Pirgu

(Răzvan Vasilescu) şi Cara (Marius Bodochi) în călătoria la porțile Orientului. Deloc întâmplător, *motto*-ul romanului („que voulez-vous, nous sommes ici aux portes de l'Orient, ou tout este pris à la légère...”), aparținând lui Raymond Poincaré, este plasat de regizorul Mircea Veroiu la sfârşitul filmului, premisele prozei devenind concluzii în filmul de azi şi însăşi caracterizarea „porților Orientului”, „unde totul este luat în uşor” îşi modifică sensurile primare. Alături de personajele mateine, Mircea Veroiu simte „blestemul locului” (atât de lucid şi pertinent analizat de Paşadia). Filmul *Scrisorile prietenului,* realizat în 1997, dobândea semnificații speciale la împlinirea a două decenii de la cutremurul devastator din primăvara lui 1977 şi de la prăbuşirea în neființă a scriitorului A.E. Baconsky, ale cărui proze scurte („Cel mai Mare” şi „Farul”) au inspirat proiectul cinematografic. N-aş trece repede pe lângă o confesiune a regizorului la premiera acestui film: „Sunt ca un karatist... Am «doi dani»: Dan Pița, care m-a ajutat să fac film la întoarcerea din Franța şi Dan Necşulea, mulțumită căruia am realizat acest film la TVR. Am ajuns la o zonă care priveşte viața şi existența mea, dacă mă gândesc bine, am în urmă 30 de ani de film şi mă întreb de multe ori dacă existența mea a fost reală sau pur şi simplu o trecere prin vis. La urma urmei, cred că sunt o ilustrare a magistralei concluzii a lui Calderon de la Barca «La vida es sueno», iar filmul acesta cred că e, practic, declarația că am existat numai pentru şi prin film. *Scrisorile prietenului* este un film testament. Îmi place să cred că este un obiect de artă, că va fi acea casetă cu care mă voi duce acasă când se va trage oblonul. Cum bine ştiți, cinematografia noastră dispare. Deşi redusă, elita ei trebuie să existe”. În prima parte a filmului, utopia lui Anatol Baconski dobândeşte culorile unei farse sinistre, parabola accede pe teren social, vizează „soarta cetății”, filmul devine sarcastic, în tot, în acțiune, în personaje, în deznodământ, ironia la adresa ipocriziei solemne este acaparantă, atmosfera cetății împrumută ceva din Isarlîk-ul lui Ion Barbu dar şi accente de baroc occidental, subtextul strecurând ideea că în spatele exaltării zace „umbra incertitudinii”, o concluzie valabilă oricând şi oriunde. Partea a doua a filmului extrage în prim-plan o altă idee, imposibilitatea comunicării: locurile „de exil şi de amintire barbară”, prin metaforele lor, definesc un climat de mister şi o exaltare a solitudinii, farmecul filmului – ca şi al povestirii originare – stă tocmai în întreținerea misterului, în întreținerea echivocului, regizorul însuşindu-şi până la ultimele consecințe punctul de vedere al scriitorului privitor la singuratecul paznic de far: „viața lui e sub o zodie de blestem şi taină, e mai bine să nu afli puținul pe care-l ştiu eu”. Pe „masa de lucru” a regizorului Mircea Veroiu s-au aflat alături, în aceeaşi fază de creație, Mateiu I. Caragiale şi A.E. Baconski, *Craii de Curtea Veche* şi *Scrisorile prietenului* (aşa cum A.E. Baconski – după cum scria Eugen Simion – îl avea pe Mateiu I. Caragiale pe masa lui de lucru). În ultimă instanță, filmul lui Mircea Veroiu este şi el o „scrisoare a unui prieten”, un prieten spiritual al celor doi scriitori cărora le aduce un respectuos omagiu (lui Anatol Baconski chiar la douăzeci de ani după tragica lui prăbuşire din martie '77), un paznic de far al tânărului debusolat – care poate fi eroul sau spectatorul misterioaselor întâmplări de pe ecran – şi un prieten devotat al cinematografului, căruia îi aduce, de asemenea, un omagiu, de suflet şi de credință, prin „kinetoscopul” din far şi prin seducătoarele citate din propriile filme: însuşi regizorul – ați

văzut – îşi considera filmul un testament... Alături de regizor, la acest film-profesiune de credinţă, a fost operatorul Liviu Pojoni *(Scrisorile prietenului* fiind şi un film „de imagine"), scenografii Eva Szantayi şi Radu Corciova (*Scrisorile prietenului* fiind şi un „film de ambianţe"), autoarea costumelor Ioana Corciova, co-scenaristul Stelian Stativă şi protagoniştii distribuţiei, Liviu Lucaci (un debutant în rol principal), Mircea Albulescu (raliat profesiunii de credinţă regizorale), Ştefan Sileanu (în „somnul" altei insule), Ilinca Goia (cu frumuseţea ei ostentativă), Roxana Ivanciuc, Petre Lupu, Valeriu Popescu, Cristi Iacob, Boris Petroff, Ion Pavlescu.

Avea să mai facă un singur film, Mircea Veroiu, până la tragicul Crăciun al lui 1997... *Femeia în roşu...* Pentru a-şi transpune pe ecran gânduri, preocupări şi spaime contemporane, regizorul şi-a asumat, implicându-se, un best-seller postrevoluţionar, romanul „Femeia în roşu" de Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăeş, pe care l-a scenarizat singur (cu avizul şi îndemnul autorilor, desigur), pentru a-şi încorpora în drama emigrantului din paginile cărţii propriile stări şi sentimente, propriile meditaţii privind înseşi rosturile artei sale. Prin *Femeia în roşu,* Mircea Veroiu a revenit la tema sa prioritară, abordată şi-n filmul întoarcerii acasă: drama emigrantului. Numai că, de data aceasta, se afla la capătul drumului început prin *Somnul insulei*: „Mă bucur că despărţirea de cinematografie (impusă) pe care o sufăr se face cu acest film. Teme importante – destin, forţa de a rezista împrejurărilor potrivnice, impertinenţa cotidiană a debutanţilor se împletesc pentru acest «rămas bun»... Într-o prea tânără bătrâneţe mă despart de film cu gândul că deşertul cultural e în faţă şi nu în urmă, cum scriu atâţia (cel puţin în cinematografie). Dar o ţară care se agaţă cu disperare şi neputinţă de ultimele trepte ale civilizaţiei era normal să renunţe la primele trepte ale civilizaţiei şi culturii. Iar cinematograful e printre ele. Rămas bun!" Cei trei autori ai romanului sunt ei înşişi „personaje" în cartea lor, ei reconstituie la persoana întâi tragedia „femeii în roşu", biografia palpitantă a bănăţencei Ana Cumpănaşu, alias Anne Sage, care, ajunsă la Chicago prin ani '20,l-a dat pe mâna poliţiei, în anii prohibiţiei, pe unul dintre cei mai faimoşi gangsteri ai vremii, John Dillinger. „Filmul" existenţei agitate a eroinei înstrăinate de ţară – cu gestul-limită al trădării lui Dillinger ca o ultimă posibilitate de supravieţuire în „ţara tuturor posibilităţilor" dar şi ca o prăbuşire inexorabilă (prin consecinţele sale fatale) – constituie substanţa narativă a romanului, a scenariului şi a filmului. Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi şi Mircea Mihăeş au lăsat să se întrevadă în carte – cartea fiind, în ultimă instanţă, o experienţă stilistică de sorginte textualistă – şi tainele „laboratorului lor de creaţie", asumându-şi rolul de principali comentatori ai tramei şi oferind cititorilor un colaj atracţios, cu pasaje de reportaj, tăieturi din presă, fragmente de eseuri, interviuri, fişe de lectură (toate, pentru a reconstitui destinul tragic al „femeii în roşu", bănăţeanca din Chicago). Regizorul Mircea Veroiu, deşi mai prezent în film ca niciodată – uneori identificându-se chiar cu eroina –, recurge la o stratagemă, comentează evenimentele într-un mod indirect, prin două din personajele sale, un tânăr regizor şi prietena lui (o scenaristă în pragul debutului), care realizează un „film în film" despre Ana Cumpănaşu, stând de vorbă, în Banat, cu persoane care au cunoscut-o, re-parcurgând itinerariul american al eroinei. Drama emigrantei este evocată, aşadar, de cei

doi tineri cineaşti din film (interpretaţi de Cătălina Mustaţă şi Marius Stănescu), care mărturisesc în final – Mircea Veroiu nu iartă nimic! –, când sunt întrebaţi cum au reuşit să facă un film într-o perioadă de cruntă austeritate pentru producţia naţională, mărturisesc că au avut o mare şansă, a murit un regizor bătrân şi, fiindcă ei aveau scenariul pregătit... Pe bună dreptate se scria, despre *Femeia în roşu* că, într-o perioadă de tristă, perseverentă campanie de pervertire, prin sex şi violenţă, a gustului public, Mircea Veroiu este autorul unui „film frumos în toată puterea cuvântului" (Gabriela Hurezean în ziarul „Naţional"). Împreună cu înzestratul operator Marian Stanciu, cu Radu şi Ioana Corciova, ca autori ai decorului şi respectiv – ai costumelor, cu compozitorul Virgil Popescu, regizorul a conferit evocărilor o ataşantă „patină de epocă", secvenţele respective dobândind tonalităţile unui album fotografic de odinioară. Dintr-un astfel de album descinde şi eroina, Anne Sage, în interpretarea de mare firesc, rafinat nuanţată, a Elenei Albu, care disimulează, sub aerul dinamic şi activ al personajului, tandreţe şi sensibilitate, distincţie, reflecţie şi sugestie, o – cât se poate de omenească – doză de vulnerabilitate. Doar câteva alte nume dintr-o distribuţie numeroasă: Radu Amzulescu (Dillinger), Dragoş Pâslaru şi Răzvan Popa (personaje din amintirile eroinei), Olga Tudorache (într-o secvenţă antologică, voit teatrală), Maria Junghietu, Valentin Mihali, George Petcu. La scurtă vreme după premieră, regizorul – cu simţul datoriei împlinite – şi-a luat promisul „rămas bun". Criticii, unii prieteni şi colegi (Magda Mihăilescu, Dana Duma, Natalia Stancu, Radu Gabrea, subsemnatul) au scris, la despărţire, cuvinte frumoase în zilele acelui Crăciun tragic. Voi transcrie, aici, gândurile unuia dintre ultimii colaboratori ai lui Mircea Veroiu, scriitorul Mircea Nedelciu, care avea să-l urmeze curând în lumea umbrelor: „Pentru că în cinematograful românesc nu mai era loc pentru poezie şi rigoare, pentru rafinament şi pentru stil, Mircea Veroiu s-a dus la Spitalul Fundeni şi, de acolo, în zi de Crăciun, s-a dus în lumea în care e astăzi Fellini. Mă rog la Dumnezeu să-i ierte păcatele şi să-l primească pe acel platou din aripa nouă a Paradisului unde se filmează pentru alinarea durerilor şi iertarea păcatelor".

MIRCEA DANELIUC: „PISICA RUPTĂ" ŞI ESTETICA URÂTULUI

Cel mai activ cineast post-revoluţionar a fost Mircea Daneliuc: el a propus spectatorilor, până în anul 2000, şase filme de lungmetraj. Este drept: două dintre aceste filme au fost „gândite" înainte de '89. Dar să le luăm pe rând... Primul film al lui Mircea Daneliuc din anii '90 a fost *A unsprezecea poruncă*. O metaforă. O metaforă antitotalitară (cu trimiteri, deopotrivă, spre dictaturi fasciste şi comuniste) scrisă înainte de '89, finalizată şi transpusă în imagini după '89. Forţa ideatică a filmului ar fi fost, neîndoios, mult mai mare, dacă filmul ar fi putut fi realizat – prin absurd – atunci când a fost conceput, în anii dictaturii, adică. Parabola celei de a unsprezecea porunci – care nu poate fi alta, în contextul dat, decât „să nu porunceşti!" – dobândeşte, la Daneliuc, concreteţea unei „ierni absolute", regizorul concentrând, în spaţiul simbolic al filmului său, lumea deteriorată de la sfârşitul celui de al doilea război mondial, experienţe concentraţionare de tipul „fenomenului Piteşti" precum şi ecouri din imediata actualitate, din starea de spirit a României post-decembriste, punctul de pornire al filmului rămânând – cum se specifica şi în titlul iniţial al peliculei – „A" de la Adolf (şi nu numai de la

Adolf) şi „E” de la Eva (şi, desigur, nu numai de la Eva). Din pricina „întârzierii”, mesajul inițial al filmului s-a diluat, dar, pe de altă parte, A *unsprezecea poruncă* a marcat un moment esențial în evoluția regizorului: s-a simțit clar, în starea de spirit a cineastului, că şi-a dobândit „libertatea de mişcare”. Vorbind – în „romanul” său „Pisica ruptă” – despre modul în care a realizat primul său lungmetraj din carieră, *Cursa*, Mircea Daneliuc nota concis: „L-am făcut cu pofta recrutului şi pândit din toate părțile”. În 1990 nu-l mai pândea nimeni, regizorul şi-a descătuşat propria inspirație creatoare. Sigur, acest câştig de esență al regizorului (şi al revoluției române!) n-a condus automat la capodopere. Marele film al regizorului – după trei decenii de la premieră – rămâne *Croaziera.* Filmografia cineastului din anii dictaturii şi ai cenzurii vorbeşte explicit despre forța artei (adevărate) împotriva presiunilor de orice fel, rămâne un document al rezistenței şi al disidenței: în ciuda intemperiilor vremii aceleia (sau, poate, tocmai datorită lor!), Mircea Daneliuc şi-a construit atunci o operă cu exemplari parametri civici, filosofici, morali şi estetici: ascuns între titlurile unei filmografii de clasă („ascuns” chiar de gospodarii „epocii de aur”, care abia într-un târziu şi-au dat seama de „nocivitatea” peliculei şi au ferit-o de ochii spectatorilor), filmul *Croaziera* rămâne, peste ani, cum am arătat, un „vârf de lance”, tocmai prin mesajul său tranşant: e nepriceput şi periculos cârmaciul, corabia se scufundă! Să fie adevărat, oare, paradoxul lui André Gide conform căruia arta se naşte din constrângere, trăieşte din luptă şi moare de libertate? Ce s-a întâmplat după ’89 (în afara faptului că a revenit în actualitate Gide)? Mircea Daneliuc avea adunate în el, ca un năduf, câteva filme. A simțit nevoia să le strige. Şi le-a strigat. Dar s-a petrecut un lucru mai puțin scontat, probabil, de regizor. Filmele acestea „gestante” – nişte metafore, şi ele, ca *Glissando,* ca *Iacob,* ca amintita *Croazieră* –, gândite *înainte,* şi-au pierdut *după,* nu numai din pricina caracterului lor „țipat”, o bună parte din forța de convingere, mai ales pentru că filmul românesc îşi câştigase între timp dreptul la „directețe”, ultragiat decenii la rând. Filmul *A unsprezecea poruncă* – deşi distins cu Marele Premiu (pe 1991) al Uniunii Cineaştilor, deşi printre laureații aceloraşi premii au fost actorii Constantin Dinulescu, Valentin Uritescu şi inginerul de sunet Anuşavan Salamanian, deşi s-a bucurat de imaginea minuțios „lucrată” de Florin Mihăilescu, deşi s-a bucurat de alte interpretări valoroase (Rodica Dianu, într-n rol antologic) – n-a produs, aşadar, impresia scontată, mesajul său a rămas destul de nebulos, chiar dacă unul dintre avertismentele filmului rămâne actual şi astăzi: pe ruinele unei dictaturi nu-i obligatoriu să crească o democrație ci este foarte posibil să se dezvolte o nouă dictatură. În filmografia lui Mircea Daneliuc a urmat *Tusea şi junghiul.* O comedie. Un film inspirat din povestea lui Ion Creangă cu fata moşului şi fata babei, scris, de asemenea, înainte de ’89, care şi-a diminuat, la rându-i mesajul la ora premierei (vara anului 1992). Altfel stăteau lucrurile dacă filmul ar fi fost realizat – tot prin absurd – în anii scrierii sale, deci, pe vremea în care „moşul” şi „baba” trăiau încă, pe vremea în care „tusea” şi „junghiul” îmbolnăveau peisajul românesc. Astfel se face că *Tusea şi junghiul* – un film deloc gratuit la data conceperii sale, o realizare veselă, savuroasă şi spumoasă în final – a trecut aproape neobservat la premieră. Aceasta, deşi umorul este uneori exploziv (ca-n *Secretul armei... secrete* de Alexandru Tatos, numai că filmul acela rula pe

ecrane în 1989!), deşi interpreţii se întrec pe sine adeseori de-a lungul filmului – Ernest Maftei şi Olga Tudorache, moşul şi baba, Cecilia Bârbora, Liliana Mavriş, Ilinca Tomoroveanu, Maria Gligor –, deşi toţi ceilalţi colaboratori ai regizorului – operatorii Florin Mihăilescu, Sorin Dumitrescu, compozitorul Ion Cristinoiu, monteuza Maria Neagu, scenograful Alioşa Stancu, autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu, inginerul de sunet Anuşavan Salamanian – contribuie eficient la crearea unor momente de virtuozitate comică.

După aceste două experienţe – ele însele tranzitorii –, regizorul a înţeles că stilul parabolic (fără de care nu se putea face cinema în anii dictaturii) şi-a trăit traiul. S-a decis să spună lucrurilor pe nume, a simţit nevoia să-şi mute disperarea şi frenezia în realitatea imediată, „în stradă" (din nou în stradă). Contestaţia cineastului a devenit explicită şi brutală. Prima sa incursiune cinematografică în actualitate a fost şi cel mai sonor „semnal de alarmă", filmul *Patul conjugal.* În colimatorul cineastului a intrat cam tot ce se putea din realităţile tranziţiei: dificultăţile greu de suportat ale cotidianului familial, soarta crudă a culturii, tranzacţiile cu prostituate din plin centrul Bucureştiului sau cu destinaţii anatolice, lipsa de credibilitate şi de rost a unor partide politice, senzaţionalul ieftin dintr-o „anumită parte a presei", ofensiva bişniţarilor şi practica incurabilă a mitei, consecinţele şi implicaţiile mineriadelor şi ţiganiadelor, Piaţa Universităţii, peisajul dezolant al Capitalei demolate şi încremenite în construcţii neterminate, soarta crudă a învăţământului, recrudescenţa „sectorişţilor" de odinioară, timpul glorios al pornografiei, nostalgiile ceauşiste insinuate în opinia publică, nevoia tradiţionalului (pardon) „şut în cur" – din „motto"-ul cinematografic semnat de Petre Ţuţea –, tăcerea disperată a macaralelor uitate pe şantiere, dificultăţile artei a şaptea în relaţia cu spectatorii (unul dintre principalele locuri de acţiune ale peliculei fiind un cinematograf bucureştean cu săli goale), continuele predispoziţii greviste. La acesta capitol – dacă am „citit" bine şi dacă regizorul n-a uitat cumva un mic episod din existenţa-i postrevoluţionară (pe care l-am evocat într-un capitol anterior) –, Mircea Daneliuc devine chiar autoironic, pentru că personajul din faţa Sălii Palatului cu lozinca „Români, vi se pregăteşte ceva!" aduce cu... el însuşi, la ieşirea din iarna lui '90, în faţa Ateneului Român, după concertul lui Sergiu Celibidache, când, decis să lupte pentru viitorul cinematografiei naţionale, impulsiona unul din paşii discutabili, acela al „desprinderii filmului de cultură". Sigur, *Patul conjugal* rămâne un film foarte important în creaţia regizorului-scenarist Mircea Daneliuc. *Patul conjugal* însemna – cel puţin teoretic – înscrierea unuia dintre cei mai importanţi „cineaşti ai rezistenţei" pe orbita unui cinema de autor total, eliberat de rigorile cenzurii şi autocenzurii, cu obiective specifice unui alt timp social. Câştigând – efectiv – în directeţe, regizorul şi-a pierdut, însă, luciditatea (care a determinat capodoperele sale), a transformat speranţa într-un element derizoriu al gândului său artistic, a renunţat la tresăririle de demnitate ale discursului său moral. Ca să înţelegem mai bine unde ajunsese Daneliuc cu lehamitea personală, este suficient să revedem epilogul filmului său din 1993, *Patul conjugal* în care a prefigurat Capitala anului 2006 (în paranteză fie spus, „scadenţa" a trecut de mult): în aşteptarea „creşterii zero", sinistrele blocuri neterminate, cu macaralele lor ruginite, sunt la locul lor, viaţa s-a degradat

într-un hal fără de hal, din oameni n-a rămas decât latura lor monstruoasă, pe mesele lor nişte paste făinoase, iar în paturile lor conjugale nişte amoruri hidoase. Este un epilog de-a dreptul fatalist – că viaţa... l-a confirmat parţial, asta e o altă problemă! –, de fapt un mormânt pentru speranţele cineastului.

La acest punct se afla regizorul când s-a apucat de un nou film, *Şoapte de amor* i-a zis într-o primă fază de lucru, dar titlul acesta poetic n-avea desigur nici o şansă, *Această lehamite* i s-a spus filmului ieşit pe ecrane în vara anului 1994. Prin *Această lehamite* regizorul şi-a continuat demersul critic, principalul accent fiind pus – prin natura subiectului (care evidenţiază şi ponderea crescută a paranormalului în viaţa noastră cea de toate zilele) – pe starea dezastruoasă a instituţiilor sanitare din România, coroborată cu o indiferenţă de-a dreptul criminală a unor cadre medicale. Despre ce este vorba în *Această lehamite*? O tânără, Doina, moare într-un accident de circulaţie. Transportată de urgenţă la spital, se constată că decedata este însărcinată (în aproape patru luni), iar fătul – conectat la blocul de reanimare – continuă să trăiască. O doctoriţă, Vali, îşi propune să ducă la bun sfârşit experienţa naşterii în condiţii clinice a unui copil viu dintr-o mamă moartă. Între timp, fantoma (spiritul/spectrul) mamei decedate continuă să bântuie prin film, să aibă opinii, să se explice, numai că nimeni nu o vede, nu o receptează, n-o aude şi n-o simte. În acţiune intervine şi tatăl... fătului, Bebe, care – iniţial – se opune experienţei, pentru ca, treptat, starea conflictuală dintre el şi doctoriţă să se transforme într-o afecţiune (ba chiar, între cei doi, se „leagă" o poveste de dragoste). Naşterea ipotetică a copilului începe să aibă o importanţă deosebită pentru toate pesonajele angrenate în conflict: pentru Bebe, naşterea copilului este corelată cu... obţinerea unei locuinţe, pentru Vali ar însemna chiar un Premiu Nobel, pentru Doina – posibilitatea unei reîncarnări.

Dar experimentul este stopat într-o altă situaţie-limită (după ce fătul a fost menţinut miraculos în viaţă): corpul Doinei este scos de la reanimare, respectivul pat de spital fiind necesar unui alt accidentat grav, un cubanez, care fugise de Fidel Castro tocmai în România. Pe acest fir narativ (cu paliere metaforice) îşi plasează regizorul-scenarist lehamitea. Într-un fel, Mircea Daneliuc reabilitează speranţa (însăşi menţinerea în viaţă a fătului – în chip supranatural şi suprarealist – fiind un argument în acest sens), deşi, încă de la premieră, regizorul se „recuza": „Speranţa este o stare extrem de pernicioasă, pentru că e pasivă, invitând la aşteptare, în opoziţie cu disperarea, care este o stare activă, invitând la acţiune". Cu alte cuvinte, autorul nu *speră,* ci *dispera.* În gestul său disperat, pornit să „rupă pisica", regizorul include observaţii de viaţă de un realism necruţător despre starea deplorabilă a mediului spitalicesc, astăzi, cu observaţii pe cât de adevărate pe atât de triste, pe cât de rocamboleşti pe atât de tragice, de la jalnica înfăţişare a aparaturii – blocul de reanimare abia se mai ţine, legat cu sârmă şi scotch – până la debandada generalizată. Ritmarea relaţiilor dintre personaje îi oferă cineastului prilejul unor mici bijuterii cinematografice şi un pretext pentru regăsirea zâmbetului. Dar disperarea – e clar – nu face casă bună cu luciditatea!

Acţiunea din *Senatorul melcilor* – următorul film al lui Mircea Daneliuc – se desfăşoară pe parcursul unui sfârşit de săptămână: week-end-ul unui senator – un „week-end de lucru" cum ne-am obişnuit să spunem din

vremuri „imemoriale” –, prilejuit de participarea la inaugurarea unei turbine eoliene şi agrementat cu tot ceea ce presupune „deconectarea” într-o „casă de odihnă” moştenită de la răposatul (şi-n care a dormit o noapte chiar De Gaulle). Pe fondul acestei escapade sunt inserate relaţiile nu tocmai amiabile cu localnicii care-şi flutură jalbele, cu o „ghidă” în particular, cu un grup de turişti occidentali (prin care cineastul aduce în discuţie şi tema francofoniei), pe acelaşi fond asistăm la un apoteotic „cules de melci”, pe acelaşi fond izbucneşte şi un conflict interetnic, cu consecinţe grave, pe scurt, filmul este o comedie cu numai trei morţi („deocamdată”, cum se precizează chiar în film). În acest context narativ şi tematic, Mircea Daneliuc îşi exersează, deopotrivă, ironia şi sarcasmul caracteristice, dezvoltatul simţ de observaţie, spiritul civic şi capacităţile avertizante, premonitorii. Ar fi de făcut şi precizarea că multe dintre întâmplările (şi chiar personajele) scenariului sunt inspirate din realitate, însuşi personajul titular – fără a avea o corespondenţă anume în realitate – preia ticuri, atitudini, replici, trăsături ale unor personaje reale, iar conflictul etnic (româno-maghiaro-ţigan) are ca „model” tragicele evenimente de la Hădăreni, repetate şi după terminarea filmului. Vâlvătaia din film are şi ea un pretext, prânzul cu melci preconziat de senator în onoarea oaspeţilor francofoni, o acţiune care a mobilizat tot satul la cules de melci, aşa cum copiii altor generaţii mergeau cu toţii la cules de jir, aşa cum copiii de-acum două-trei decenii au cules cartofi, cu şcoala, cât cuprinde.

În cel de al şaselea film post-revoluţionar al regizorului Mircea Daneliuc (căruia i s-a spus în mai multe feluri, întâi *Allegro allarmato,* apoi – întru ruperea pisicii – *Un glonţ în gât),* acţiunea se desfăşoară în jurul unei ambasade falimentare din lumea a treia – unde se aciuiesc şi câteva personaje specifice falimentului românesc –, faptele continuă să fie inspirate din actualitate (un lait-motiv al intrigii fiind alarmele false privind amplasrea unor bombe în diferite locuri publice). Ca film al „sfârşitului de mileniu”, *Un glonţ în gât* – ce-a mai rămas din cinematograful românesc în anul de graţie 2000 – defineşte, încă din titlu, starea de spirit a cineastului la sfârşit şi început de secol şi mileniu. Dar asupra acestui film vom reveni...

Prin filmele sale, regizorul a întreprins, în ultimii ani, incursiuni decise în „urâtul” românesc. Filmele sale sunt consonante cu „romanul” său, „Pisica ruptă”, o adevărată istorie – subiectivă, „romanţată” şi... disperată – a cinematografiei româneşti în perioada ultimelor decenii. Cartea reuneşte personaje reale şi „fictive”: pe lângă personaje reale ca Dumitru Popescu şi Petre Enache, Dorin Tudoran şi Paul Goma, Nicolae Ceauşescu şi... Clever, Nicolae Albani şi George Constantin, Beno Meirovici şi Marin Theodorescu, Ilie Rădulescu şi Miu Dobrescu, Catrinel Oproiu şi Ion Traian Ştefănescu (în paranteză fie spus, cartea oferă argumente importante în „dosarul” reabilitării acestuia din urmă), Alexandru şi Liana Tatos, Stere Gulea, tovarăşa Sonea şi tovarăşul Dulea, Suzana Gâdea şi mulţi alţii, apar o serie întreagă de personaje „cu cheie”, printre care Papacioc şi Piţurcă, Vasilica Cur-de-fier şi Mitică Zănoagă, Cora, Puberu şi Moldovan, Andrei Flaişer şi Colonnescu, Dinu Săracu, Ruxandra Manu şi Vasile Maiorescu etc., etc. Dreaptă şi nedreaptă, dură şi „tandră”, acidă şi bazică, reală şi imaginară, cartea este un „compendiu” util exegeţilor, interesaţi de soarta pisicii daneliucene. Oricum, din pisica respectivă nu mai rămâne nimic! Filmele

postrevoluționare ale lui Mircea Daneliuc rup, şi ele, pisica, o fac cu ajutorul unor actori performanți. „Trăsătura de unire" a filmelor este actrița Cecilia Bârbora, care are câteva partituri generoase, trecând cu virtuozitate de la personajul „cifrat" din *A unsprezecea poruncă* la fata moşului din *Tusea şi junghiul,* de la doctorița Vali din *Această lehamite* la fantasticul personaj al Cireşicăi, „ghidul" din *Senatorul melcilor* şi la generoasa partitură din *Un glonț în gât* (doar *Patul conjugal* lipseşte din acest traseu): actrița creează personaje foarte diferite, foarte *adevărate,* recurgând la mijloace de compoziție savuroase, nuanțate, inteligente. Frumos spunea actrița într-un interviu, referindu-se la întâlnirea creatoare cu regizorul Mircea Daneliuc: „Am avut marea şansă să-l întâlnesc şi să fiu o actriță de care el a avut nevoie în câteva filme. Adevăratul meu debut în film a fost rolul din *Iacob".* Rolul Veturiei din *Iacob* – un personaj care te ține „în priză" pe tot parcursul filmului, o tânără femeie agresivă şi umilă, candidă şi perfidă, duioasă şi enervantă – i-a deschis actriței drumul spre marea artă. În general, filmele lui Mircea Daneliuc au impus personaje vii, consistente, cu marcate trăsături de personalitate. În *Patul conjugal,* de pildă, „partea leului" o au Gheorghe Dinică şi Coca Bloos. Personajul lui Gheorghe Dinică (jucat cu o savoare portretistică inimitabilă) este responsabil de cinematograf şi – printre alte preocupări de viață – vrea să „plaseze" (pe dolari, desigur) o „carte de bază", moştenită din „epoca de aur", „The Future of Romania", care se pronunță cam cum se scrie. Coca Bloos (în primul rol principal pe ecran) excelează prin nuanțări foarte expresive, temperamentul ei artistic izbucneşte în câteva secvențe de intensă trăire, „desenul" personajului implicând, deopotrivă, umor şi tragism, placiditate şi agresivitate. Actrița joacă rolul soției, care are şi ea probleme importante de rezolvat, este însărcinată, dar chiuretajele sunt scumpe, economia de piață e necruțătoare, salturile de pe dulap – pentru neutralizarea fătului – sunt obositoare, drept pentru care, bandajată peste tot, femeia va oferi epilogului o progenitură de 14 ani, aflată la prima experiență amoroasă. Amanta (tatălui şi a fiului) este inițial casieriță la cinematograf – deci porneşte tot din zona culturii –, secvențele ei de amor se petrec inițial în biroul şefului, sub privirile stimulatorii şi mustrătoare ale lui Schwarzenegger, apoi, însă, fata îşi va căuta o meserie mai rezonabilă şi va face trotuarul pe dolari, va participa la turnarea unor filme pornografice şi va ajunge, logic, întâi la Istanbul şi apoi la pepeni. O foarte plăcută surpriză actoricească: Lia Bugnar. Mai joacă în *Patul conjugal* Valentin Uritescu („disidentul" gol), Valentin Teodosiu (un polițist blând cu nostalgii de sectorist), Geo Costiniu (soțul casieriței). În *Această lehamite* – unde regizorul a fost însoțit de operatorul Florin Mihăilescu, de scenograful Mircea Râbinschi, de autoarea costumelor Gabriela Nicolaescu, de inginerul de sunet Horea Murgu, de monteuza Melania Oproiu şi de compozitorul Virgil Popescu – în fruntea distribuției au stat, alături de Cecilia Bârbora (doctorița Vali), Horațiu Mălăele (cuceritor în rolul lui Bebe), Ana Ciontea (o simpatică „umbră" de pe lumea cealaltă) şi, pe lângă Alexandru Bindea, Ion Besoiu, Valentin Teodosiu, Adriana Şchiopu, iarăşi Coca Bloos şi Gheorghe Dinică (într-un rol mai puțin arătos ca acela al eroului din *Patul conjugal* care presimțea, de la un timp, „vremuri nasoale"). Şi în *Senatorul melcilor* – unde regizorul şi-a schimbat, cu mici excepții echipa, apelând la operatorii Doru Mitran şi Petre Popescu, la compozitorul

Petru Mărgineanu, la scenograful Veniamin Petre şi la autoarea costumelor Andreea Hasnaş – au excelat, alături de Cecilia Bârbora, Dorel Vişan (de-a dreptul formidabil, uneori, în caracterizarea senatorului titular), Haralambie Boroş (un primar servil), Florin Zamfirescu, Camelia Zorlescu, Anda Caropol, Viorel Comănici, Madelaine Tiebeault, Clara Vodă, Dan Chişu – în roluri „de trecere". Cuplul de succes din *Această lehamite* este reeditat în filmul *Un glonț în gât*: încă o dată, Cecilia Bârbora şi Claudiu Bleonț creează personaje puternice, pitoreşti, desenate cu fină şi dezarmantă ironie. Creația regizorului Mircea Daneliuc (care a „ratat" şi un *Ovidiu* în ultimul deceniu al mileniului) nu se va opri, desigur, aici. Lehamitea sa vine, fără îndoială, şi din pățaniile sale tehnico-administrative post-decembriste; lucidității i-a luat locul, adesea, disperarea şi acreala, deşi un lucru mi se pare indiscutabil: marile sale filme (pre-revoluționare!) au vădit o *disperată* (dacă vreți) *luciditate.* Finalul din *Senatorul melcilor* – în perspectiva evoluției cineastului – conținea un semn tonic: sunetul liniştit, ca de toacă, venit din adâncul unei păduri, unde un meşter anonim construieşte o corabie în vârf de munte, sunetul acela insinuant, ca o bătaie de metronom în dizarmonia cotidianului, pe care-l auzi şi după ce ieşi din sala de cinema, proiectează pelicula – şi demersul artistic al cineastului – într-un „câmp magnetic" de înaltă tensiune moral-filosofică.

LUCIAN PINTILIE ÎN AŞTEPTAREA „SURÂSULUI DE PORȚELAN"

Destul de activ – în condițiile date, de scădere considerabilă a capacităților productive – s-a dovedit, în anii '90, Studioul Cinematografic al Ministerului Culturii, singura verigă rămasă în relația filmului românesc cu forurile tutelare, ministeriale şi... „consiliare" din perioada precedentă. În acest studio, condus de regizorul Lucian Pintilie, s-au realizat câteva importante filme postrevoluționare: *Piața Universității* de Stere Gulea, Vivi Drăgan Vasile şi Sorin Ilieşiu (1991), *Balanța* de Lucian Pintilie (1992), *E pericoloso sporgersi* de Nicolae Caranfil (1993), *Vulpe vânător* de Stere Gulea (1993), *O vară de neuitat* de Lucian Pintilie (1994), *Senatorul melcilor* de Mircea Daneliuc (1995), *Stare de fapt* de Stere Gulea (1995), *Prea târziu* de Lucian Pintilie (1996), *Terminus paradis* de Lucian Pintilie (1998), *Faimosul paparazzo* de Nicolae Mărgineanu (1999), *Un glonț în gât* de Mircea Daneliuc (2000), filme despre care am vorbit sau vom vorbi, precum şi un documentar video, expresiv şi convingător, *Copiii Gării de Nord* de Sorin Ilieşiu şi Ioan Groşan. După cum se poate observa, la propriul studio cinematografic şi-a realizat Lucian Pintilie creațiile postrevoluționare, cu excepția desigur, a comediei amare *De ce trag clopotele, Mitică?,* un film terminat cu mai bine de zece ani înainte de data premierei (toamna anului 1990). Primul – şi cel mai valoros dintre filmele sale postrevoluționare – a fost *Balanța,* tulburătoare imagine a unui comunism paraplegic, agonizant. Lucian Pintilie mai luase „pulsul" unor lumi bolnave, de câteva ori, de la *Reconstituirea* încoace. Auto-exilat în Iugoslavia, în anii plasării sale pe „linii moarte" în România, regizorul – pornind de la metafora cehoviană – a înfățişat (într-un film esențializat, cu „buget scurt") un alt univers morbid, acela din *Salonul nr. 6.* Apoi, cum am văzut, şi-a continuat „metafora prăbuşirii", ecranizând comedia caragialiană *D-ale carnavalului* şi plasând-o în ambianța unui „azil de noapte" *sui-generis* cu o distribuție magistrală, punctând tragismul şi disperarea dezintegrării în *De ce trag clopotele, Mitică?* (ştiind foarte bine... de

ce băteau clopotele!), filmul care avea să rămână – în ciuda unor păreri sceptice, după întârziata premieră – un simbol al rezistenței. Realizând *Balanța,* după romanul scriitorului satiric şi sarcastic Ion Băieşu, regizorul şi-a prevenit cu luciditate spectatorii din țară şi de peste hotare (unde filmul a avut o carieră însemnată): „acest film nu este decât o imagine pală a grotescului ce domneşte în România". Crezul artistului-cetățean este limpede şi tranşant: „Existența însăşi este atinsă de suflul grotescului. La noi nu a existat o rezistență adevărată, am trăit timp de jumătate de secol în complicitate cu dictatura, şi nu cu orice fel de dictatură. Cu o putere care lua, pe de o parte, forme liberale, capabile să seducă Occidentul şi pe de altă parte se deda unui despotism feudal. O asemenea complicitate dă naştere unor forme monstruoase." Despre aceste „forme monstruoase" ale existenței noastre îşi propune să vorbească regizorul în filmul său, plasându-şi acțiunea în actualitatea anului 1988, dar „trimițând", deopotrivă, spre ieri şi azi. Nela, eroina filmului, fiică de securist, educatoare şi psiholog, trece printr-o experiență nefericită de viață (o tentativă de viol de la care se salvează în ultimul moment), o întâmplare care îi prilejuieşte cunoştința cu un tânăr doctor, viitor partener într-o călătorie picarescă prin – cum spunea un cronicar francez de la „Positif' – „geografia (umană) a României anului 1988". Aşa cum şi-a dorit regizorul, *Balanța* este o străbatere succesivă de „cercuri infernale", de catastrofe înlănțuite: o catastrofă nu dispare decât pentru a face loc alteia, iar aceasta din urmă se va numi „masacrul inocenților". Adevărurile relevate de regizor nu pot fi decât crude, teribile uneori, culpabilizante. Regizorul vede fără cruțare, analizează cu luciditate, condamnă cu cerbicie, dar oferă tuturor (personajelor, spectatorilor) *o şansă.* Sub stejarul masiv din finalul filmului, cele două personaje centrale – Nela fenomenalei Maia Morgenstern şi clasicul Mitică desenat de Răzvan Vasilescu – sunt, ele însele, „semnul speranței". Dimensiunea *speranței* devine o dimensiune esențială pe talgerul *Balanței.* Mai joacă în film Victor Rebengiuc, Dorel Vişan, Mariana Mihuț, Dan Condurache, Virgil Andriescu, Leopoldina Bălănuță, Matei Alexandru, din echipa de realizatori făcând parte – printre alții – operatorul Doru Mitran (cu adevărate performanțe artistice în acest film), scenograful Călin Papură şi inginerul de sunet Andrei Papp. Atât *Balanța,* cât şi filmul următor al lui Lucian Pintilie, *O vară de neuitat,* au făcut parte din „selecția oficială" a festivalului de la Cannes. S-a scris mult, atunci, în presa franceză, despre filmele româneşti. Sub semnătura lui Michel Ciment se putea citi în „Globe Hebdo": „După *Balanța,* care plonjează în haosul emoțional şi politic al României contemporane, Pintilie reuşeşte încă o dată să conjuge individualul cu colectivul, reflexia morală cu satira socială. Departe de mode, estetica lui ajunge să ne facă să înțelegem destinul personajelor prizoniere ale unui absurd care le depăşeşte. Prin asta, pesimismul său umoristic şi sardonic nu e departe de cel al compatrioților săi Cioran şi Ionesco" (cronica, în paranteză fie spus, se numea „Deşertul bulgarilor").

În *O vară de neuitat,* regizorul a ecranizat o nuvelă de Petru Dumitriu, „Salata". Este interesantă (şi interesant de explicat) întâlnirea dintre prozatorul Petru Dumitriu şi regizorul Lucian Pintilie, atracția pe care o nuvelă aparent „neutră" ca „Salata" a exercitat-o asupra cineastului: dincolo de alte rațiuni posibile sau imposibile – ideologice, estetice, filosofice –,

prioritare sunt raţiunile biografice (şi nu numai experienţa comună a exilului). Sunt câteva detalii şi coincidenţe biografice care determină însăşi existenţa nuvelei şi – implicit – a filmului. În nuvelă, Petru Dumitriu istoriseşte un episod din viaţa părinţilor săi, căpitanul Dumitriu şi soţia sa, Maria-Theresia, angrenaţi, pe la mijlocul anilor '20, într-o dramatică întâmplare cu substrat etnic la frontiera dobrogeană. Întâmplarea este „simplă": familia căpitanului Dumitriu se opune – primejduindu-şi cariera şi existenţa – uciderii unor săteni bulgari nevinovaţi, drept represalii la o acţiune criminală, pe frontieră, a unor „comitagii machedonţi". Alt aspect biografic – care consolidează lanţul de semnificaţii al prozei originare – este „arborele genealogic" al mamei naratorului, descendenta unei familii de mică nobilime provincială, Debretzy, şi a unei familii româneşti de viţă boierească, Lascari. În ceea ce-l priveşte pe regizorul Lucian Pintilie, biografia sa începe într-un sat din sudul Basarabiei – astăzi ucrainean –, un sat... german, dintr-o regiune populată, deopotrivă, de români, ruteni, găgăuzi, turci, evrei şi, desigur, ucraineni şi ruşi. Printre amintirile din copilărie ale cineastului figurează şi stelele galbene în şase colţuri întâlnite pe străzile Bucureştiului, ca şi primele victime ale purificării etnice – stranie ironie a soartei! –, nişte profesori germani din ţinuturile natale, refugiaţi în Capitală din sudul Basarabiei. Regizorul Lucian Pintilie mărturiseşte, de altfel, undeva, că ura sa viscerală împotriva oricărei discriminări etnice, din astfel de „detalii" biografice porneşte: din amintirile unui copil de şapte ani în prime contacte cu „vântul nebun" al Istoriei. Era firesc ca nuvela lui Petru Dumitriu, pornită, la rândul ei, dintr-o ură viscerală – cu alte motivaţii – împotriva aberaţiilor etnice, să exercite o atracţie specială pentru cineast, mai ales acum, în condiţiile unor explozii fără precedent ale intoleranţei etnice, pe toate meridianele lumii. Filmul urmează, în linii mari, acţiunea nuvelei, regizorul simte doar nevoia unor accente. Baia în butoi a familiei Dumitriu, mama cu copiii, goi-puşcă, sub privirile nedumerite ale soldaţilor, este unul dintre aceste accente „speciale" (poate cel mai drag regizorului), ca un apogeu paradisiac înaintea coborârii spre infern, o „scenă de gen" de o frumuseţe indicibilă. Pe urmă, regizorul simte nevoia unei mai explicite „progresii" a conflictului (o oglindă veneţiană spartă de un glonţ ivit din senin, atacul la frontieră al comitagiilor – doar evocat în nuvelă – înfăţişat ca atare etc.). Doar finalul este discutabil, pare din alt film, din *Golgota* lui Mircea Drăgan: femeile bulgarilor ucişi, ca un cor antic, asistă la plecarea Dimitriilor, o clipă tensionată în care se produce o nouă scânteie. Regizorul a fost însoţit în demersul său de impecabili profesionişti ai scenografiei (Paul Bortnovschi şi Călin Papură), de o talentată şi experimentată autoare a costumelor (Miruna Boruzescu), de compozitorul Anton Şuteu şi de un operator cu tuşă inconfundabilă, Călin Ghibu, autorul unor soluţii plastice de mare efect. *O vară de neuitat,* prin toate aceste contribuţii, se recomandă, înainte de toate, ca un „film de atmosferă", actorii contribuind în mare măsură la „umanizarea" conflictului: Kristin Scott-Thomas – care preia atributele Mariei-Theresia, îmbogăţindu-le cu propria senzualitate şi fragilitate –, Claudiu Bleonţ – care marchează nuanţat şi progresiv drama căpitanului Dumitriu –, George Constantin (un savuros, „dintr-o bucată", general Cilibia), Marcel Iureş (un general Ipsilanti care-şi ascunde micimea de caracter sub masca unei eleganţe găunoase), Olga Tudorache (Doamna

Vorvoreanu), Ion Pavlescu (Şerban Lascari), Răzvan Vasilescu (locotenentul Turtureanu), Cornel Scripcaru, Tamara Crețulescu, Mihai Constantin, Florin Călinescu, Gyuri Pascu, Beata Fülop. Acest film „frumos" şi caligrafic, cu un conflict latent şi exploziv, continuă să fie de o actualitate neliniştitoare.

„Marca" regizorului şi – mai ales – „marca" operatorului Călin Ghibu se fac simțite si-n următorul film, *Prea târziu,* autorul imaginii având un rol primordial în crearea potențialului dramatic, a tensiunilor expresive. La originea peliculei stă o proză scurtă a lui Răsvan Popescu din volumul „Subomul". Autorul îşi caracterizează astfel povestirea: „Este vorba despre un om care îşi pierde mințile sub apăsarea unui sistem infernal, după principiul că, dacă o sută de oameni înghesuiți într-o încăpere sunt supuşi unei presiuni coercitive, unul cedează, cade în genunchi şi începe să meargă în patru labe, devenind un subom." Translată spre scenariu – de către prozator, în colaborare cu cineastul –, povestirea inițială şi-a modificat, însă, sensurile primare. Pe de o parte, Răsvan Popescu, cu experiența sa de inginer geolog în Valea Jiului (unde a stat trei ani), a simțit nevoia să propulseze în prim-planul narațiunii cinematografice condiția vieții de miner; principalele virtuți ale scenariului – ca şi ale... romanului ulterior, intitulat tot „Prea târziu" – în această „pictură de mediu" stau. Pe de altă aparte, regizorul a fost atras de o idee auxiliară, „monstruosul episod al chemării minerilor din 1990". De aici, până la reclama filmului din revista „22" n-a mai fost decât un pas: „Minerii la Bucureşti în *Prea târziu!"* Numai că între secvențele documentare din 14-15 iunie 1990 şi subomul din *Prea târziu* legăturile sunt forțate. S-a vehiculat, în acest sens, ideea că regizorul a procedat astfel pentru că realitățile acelui timp l-au adus în culmea disperării. La premiera filmului *Prea târziu,* de la cinematograful bucureştean „Scala", prezentatorul – Gabriel Liiceanu – a repetat aproape cuvânt cu cuvânt spusele regizorului Mircea Daneliuc rostite cu vreo doi ani în urmă, la o premieră a sa, care susținea că *Această lehamite* s-a născut din disperare, că el însuşi este un cineast disperat, că personajele sale sunt rezultatul direct al acestei stări de spirit. Gabriel Liiceanu a repetat teza în cazul lui Lucian Pintilie, ba a pus sub semnul disperării şi opera lui H. Patapievici (citez din memorie: unii îl întreabă pe Patapievici de ce e supărat pe poporul român, or el nu este supărat, e disperat) sau propriul „apel către lichele". Probabil că astfel stau lucrurile. Dar Lucian Pintilie, oare, când făcea *Reconstituirea,* sau – pentru că a venit vorba – Mircea Daneliuc când făcea *Croaziera* (şi nu numai ei, desigur!) nu erau „în culmea disperării"? Pe vremea aceea, însă, ei nu-şi pierduseră nici un dram de luciditate, dimpotrivă, principala lor armă – în luptă cu propria disperare, în luptă cu disperarea țării – era *luciditatea.* Deloc întâmplător, cele mai convingătoare pagini ale filmului sunt secvențele din adâncul minei, înfățişând truda şi, implicit, traiul zilnic al minerilor, în galeriile sordide, inundate şi igrasioase, cu vagoane scârțâinde şi abataje „ruginoase": ortacul muşcând dintr-un ou (de fapt înghițind un ou), la începutul filmului, are ca termen proxim femeia bogziană muşcând dintr-un măr. Ascensorul, duşurile, cantina devin personaje. Cu fiecare speculație – îndeobşte conjuncturală – autorul pierde, însă, din luciditate, aleargă după himere, îşi face iluzii. Foarte exact caracterizează filmul H. Patapievici (în revista „22"): „Personajele vizibile ale filmului sunt *incoerența* (vieții, anchetei, iubirii), *absența radicală a oricărei*

transcendențe (hrana întotdeauna murdară, în subteran, roata de săpun tăiată pe masă, în locul pâinii celei de toate zilele, la suprafață), *înjurăturile* (un limbaj de comunicare redus la elocvența funcțională a înjurăturii), *nudul masculin murdar* (regresie spre o umanitate animalieră) şi *subteranele lumii* (în care se desfăşoară adevărata viață).” Un exemplu? Nimeni nu scapă neînjurat în film – de către procuror, nu altfel! – nici minerii, nici soldații, nici ofițerii, nici nuntaşii, nici „labă de elefant” (directorul exploatării miniere), nici... Sartre: este puțin probabil că vulgaritățile de limbaj ale procurorului (sosit la mină pentru anchetarea unui accident) contribuie la mesajul transcendental al filmului. Altfel, Răzvan Vasilescu se simte foarte în largul său ca procuror, iar Cecilia Bârbora este – aşa cum şi-au dorit-o scenarişti când au scris rolul pentru ea (având ca model personajul actriței din *Iacob* de Mircea Daneliuc): o „floare de mină” şi, totodată, un „înger primitiv al Văii”. Mai joacă în film Victor Rebengiuc (un portret viguros al personajului poreclit „labă de elefant”), Iancu Lucian (un inginer original), Luminița Gheorghiu (o văduvă de miner), Ion Fiscuteanu (un polițist), Dorel Vişan (un prefect), Florin Călinescu (copleşit de proiecția sa „protevistă”), Dan Condurache, Zoltan Butuc.

Filmul *Terminus Paradis* (premieră 1998) a oferit o mare surpriză actoricească: Dorina Chiriac. Pentru că şi acest film a făcut o frumoasă carieră internațională, la Cannes şi Paris, culminată cu un Mare Premiu Special la Veneția, voi recurge – nu fără un scop anume – şi la câteva citate din presa internațională. *Terminus Paradis* este un film cu forță de seducție îndeosebi prin povestea de dragoste – nebună, nebună, nebună – pe care o derulează, o poveste cu deznodământ tragic, povestea de iubire dintre un tânăr chemat să-şi satisfacă serviciul militar, şi o junămă ospătăriță, o ființă pură, sufocată de mlaştinile vieții. Despre acest personaj, în interpretarea Dorinei Chiriac, un cronicar francez scria că este „o nevăstuică înnebunită şi înnebunitoare căreia îți vine să-i întinzi mâna chiar dacă eşti sigur c-o să te muşte”. În „Le Courrier” se spune: „Pintilie a avut la dispoziție o echipă tehnică remarcabilă (scenariul, sunetul şi imaginea sunt capodopere). Totul servit de nişte interpreți impecabili, deşi nici unul nu-i ajunge nici la degetul mic debutantei Dorina Chiriac, cu figura ei de câine bătut, de animal rănit de tot ce i-a oferit viața. Această actriță este reîncarnarea vie a Giuliettei Masina, ea te duce departe în căutarea perfecțiunii şi când o revezi singură, purtându-şi în brațe pruncul născut din dragoste, ştii că nu mai ai de ce să te temi pentru ea: de aici încolo va şti să se apere singură de orice nouă agresiune a Răului”. Dar povestea de dragoste este doar „fereastra spre cer” a filmului, în rest suntem în iad: asistăm la ritualuri de-a dreptul tribale, printre personajele filmului sunt tot felul de ființe primare, iarăşi nişte suboameni (chiar dacă unii au scotocit prin pubelele Holywood-ului), obiceiurile cazone sunt înspăimântătoare, lumea cârciumii este şi ea o sublume. Lucian Pintilie este „disperat” şi-n *Terminus Paradis* (chiar dacă finalul filmului lasă să se întrevadă o rază de speranță). Ce au înțeles francezii despre România din filmul lui Lucian Pintilie? „Cu acest film Pintilie schițează din nou un tablou plin de umor, dar prăfuit şi vitriolat al unei țări europene veştede şi mizere, trăind cu nostalgia unui trecut detestat şi aparent incapabilă să se deschidă către lume” se scrie în „La Provence”. „Este povestea unei pasiuni imposibile într-o țară definitiv distrusă” se scris

în „Le Echos”. Mai putem citi: „La intervale regulate, Lucian Pintilie ne dă veşti despre ţara lui: o Românie de plâns (...) cu toate că (...) Lucian Pintilie îi interzice spectatorului lacrimile de crocodil şi îl lasă amar şi uluit” („La Vie”); „După cum taie şi crăcile pitorescului, cu un antren de toată frumuseţea, România pe care o zăreşti din mers este la fel de destrămată ca şi sub Ceauşeşti – şi asaltată în plus de circul capitalist („Liberation”); „România postcomunistă? Câmp de ruine ideologice, deşert social (...), concluziile sunt înspăimântătoare” („Le Dauphine liberé”); *„Terminus Paradis* – o frumoasă poveste de dragoste tragică, într-o Românie sinistrată şi resemnată” („Studio”). Poate că Pintilie are dreptate. Poate că francezii văd bine. Poate că regizorul şi-a propus – ca toreadorii lui Hemingway – să se ia la trântă cu viaţa. Un cronicar francez (acela de la „Le Nouvel Observateur”!), referindu-se la frumoasa poveste de dragoste din *Terminus Paradis,* afirmă răspicat: „a treia viaţă a lui Lucian Pintilie abia începe”. Este, aceasta, şi speranţa cinefililor, a celor care au rămas cu gândul la *Reconstituirea,* la *Balanţa.* Critica de film – de la noi şi de aiurea – a identificat două perioade distincte în filmografia regizorului: prima, dominată de o „funciară” nevoie de stil”, care anunţa un cineast stenic, lucid, preocupat de înnoirea limbajului cinematografic; a doua, expresia unui cineast obosit de drumurile vieţii, ale artei şi – mai ales – de neajunsurile societăţii contemporane, cu „tranziţia” ei de nicăieri spre niciunde, un cineast atins de morbul unei filosofii pesimiste. Eu, unul, încă de acum câteva decenii – când Lucian Pintilie evoca „surâsul de porţelan” al profesorului său Victor Iliu, în care zărea „mai multă bărbăţie decât la toţi toreadorii lui Hemingway”, un „surâs exemplar, un surâs-cheie, un surâs al rezistenţei” – am aşteptat „cea de a treia viaţă” a lui Lucian Pintilie, un film cu „surâs de porţelan”. Este, un asemenea film, o frumoasă datorie morală faţă de profesorul său, faţă de neamul său (care înseamnă altceva decât o ţară – uneori – agonică), faţă de frumosul care l-a însoţit în multe din clipele sale de viaţă. Preluând sugestia unui film francez de porţelan *(Le genou de Claire),* aş numi, generic, acest film dorit şi aşteptat, *Le genou de Clody...*

FEŢE ALE TĂCERII, PE O PRISPĂ, UNDEVA ÎN EST

Un bătrân şi o bătrână („două jucării stricate” – vorba poetului), pe prispa unei case ţărăneşti, privesc prin noi, spectatorii, la sfârşitul filmului *Undeva în Est,* îndepărtându-se încet, ca o amintire dintr-o altă lume, în plutirea lor netremurată spre neant. Un bătrân şi o bătrână, două jucării stricate, două feţe ale tăcerii, ca nişte semne ale durerii, ale suferinţei, ale îndurării, dar şi ale demnităţii, plutesc spre nicicând şi spre totdeauna, purtând în ele un timp risipit, la rându-i, spre nicicând şi spre totdeauna. Automat, privirile obsedante din cadrul final ne întorc gândul spre imaginea de început a peliculei, portretul lui Iosif Visarionovici, mare cât ecranul, mare cât o condamnare la moarte, şi cercul filmului se închide, după ce ameninţarea iniţială şi-a desfăşurat şi ultimele consecinţe. Între aceste „coperţi” se desfăşoară acţiunea filmului *Undeva în Est* (cu premiera în vara anului 1991), ecranizare a romanului „Feţele tăcerii” de Augustin Buzura, datorată regizorului Nicolae Mărgineanu (care semnează – împreună cu prozatorul inspirator – şi scenariul). Rememorând secvenţe din obsedantul deceniu al „colectivizării cu orice preţ”, propunându-şi să fie un „martor de epocă” cinstit, lucid şi realist, filmul condamnă spiritul unui timp de tristă şi

dureroasă amintire, inaugurând, practic, în spațiul lungmetrajului de ficțiune, filonul unei necesare şi fireşti creații cinematografice anticomuniste. În această ordine de idei, nu este deloc lipsit de interes faptul că scenariul filmului datează de prin anii 1983-1984. Conceptul de „obsedant deceniu" s-a modificat, neîndoios, prin timp, libertatea de a-l numi ca atare în *şi mai obsedantul* sfert de veac ceauşist nu era decât un alt prilej de a glorifica prezentul anilor '70-'80. Dar faptul că romanul „Fețele tăcerii" – apărut în 1974 – a fost scenarizat cu aproape zece ani înaintea realizării filmului rămâne o realitate obiectivă care trebuie reținută ca atare, împreună cu o replică din finalul romanului, spusă de personajul central al prozei, un ziarist din anii '70 care nu trece în film (decât pe post de... coscenarist!): „începeam drumul împotriva fricii, a laşității, a amânării. Am început să spun ce cred şi este abia începutul". Să mai insistăm asupra faptului că filmul n-a putut fi realizat decât după decembrie '89? Narațiunea romanului se desfăşoară pe două planuri temporale paralele, un „prezent" al acțiunii (plasat în perimetrul anilor '70) şi un trecut al ei, situat în perioada „revoluției agrare" şi rememorat de doi dintre supraviețuitorii conflictului din epocă, călăul şi victima, fostul activist în misiune (Radu) şi un student cu origine „nesănătoasă" (Carol Măgureanu), zidit de viu, atunci, pentru a fi salvat de ororile timpului. Scenariştii au renunțat, însă, la „prezentul de ieri" al acțiunii – în favoarea unui *prezent al atitudinii!* – lăsând să se desfăşoare pe ecran, fără intersecții de planuri temporale, doar epoca anilor '50, cu tragediile ei scrise şi nescrise, cu conflictele dure pentru putere, cu incomensurabilele drame ale colectivizării forțate. Din punct de vedere strict epic, scenariul (= filmul) cuprinde un mănunchi de destine. Bătrânul de pe prispa din Est, capul familei, țăranul înstărit care rezistă cât poate tăvălugului colectivist, sintetizează, în biografia sa, destinul neamului său, tragica rană a timpului: doi dintre fiii săi, Iulian şi Ilie îşi pierd chiar viața în înfruntările dure ale acelor ani, Carol este salvat cu prețul unor eforturi supraomeneşti şi va rămâne marcat pentru totdeauna de experiențele tragice prin care a trecut. Cât despre viața bătrânului Măgureanu şi a femeii sale, ea constă într-un şir prelung de privațiuni degradante, ani de temniță şi ani de tortură fizică şi spirituală, ani de mutilare a gândului, a voinței, a personalității; actorul craiovean Remus Mărgineanu creează un personaj cu o bogată viață interioară, cu trăsături de spiritualitate izvorâte din adânc de ființă, marcând nuanțat, totodată, progresiva şi imanenta mutilare psihică a eroului în condițiile date, în timp ce Maria Ploae, fără a beneficia de un rol de anvergură, are un moment electrizant. Tragic-grotescă rămâne figura activistului, „tovarăşul Radu", în biografia căruia se întâlnesc poncifele proletcultiste ale epocii, riscurile inculturii, bruma unor „bune intenții" copleşită de tentația comportamentelor barbare: lui Valentin Voicilă i-a revenit misiunea să realizeze, practic, un rol „în premieră" pentru cinematografia noastră, acela al „comunistului funciarmente negativ", izbutind să dea credibilitate, deopotrivă, exceselor şi abuliilor unui personaj care va deveni, prin forța lucrurilor, emblematic. O altă „față revăzută" a filmului este aceea a rezistenței anticomuniste în realitatea anilor '50 – pe care Lucia Hossu-Longin avea s-o evoce pe parcursul câtorva episoade din *Memorialul durerii* –, echivalată până la aceste filme cu acțiunile „reacționare" ale unor „duşmani ai poporului": în acest sens, Sterian – mai

ales în interpretarea simbolică a clujeanului Călin Nemeş – devine un personaj pregnant, căruia îi simţim, dincolo de exaltările gestice, tainiţe de suflet şi al cărui destin sinucigaş dobândeşte o undă tragică. Cum ne-a obişnuit în multe alte filme, regizorul Nicolae Mărgineanu – ajutat aici de un operator tânăr, Gabriel Kosuth – se dovedeşte încă o dată un „creator de atmosferă", epoca anilor '50 trăindu-şi plastic pe ecran dramele şi comediile – cel mai bun exemplu este şedinţa constitutivă a gospodăriei agricole colective din finalul filmului, desenată cu spiritul sarcastic al peliculelor unui Emir Kusturica –, erorile şi ororile, tâlhăriile şi copilăriile, biciul şi kitsch-ul. Mai joacă în film Constantin Florescu, Sorin Cociş şi Marius Stănescu, în rolurile celor trei fii ai bătrânului Măgureanu, Marela Jugănaru compune hazliu o „tovarăşă" cu iz de Ană Pauker, Doru Ana „prinde" inspirat ticurile securistului, mai joacă în film Smaranda Olteanu (şi alte câteva chipuri insolite), Ion Fiscuteanu (un preot de toată frumuseţea), Dorel Vişan (un miliţian căruia aerul hâtru nu-i poate disimula micimea sufletească). Prin acest film, regizorul Nicolae Mărgineanu şi-a continuat, „la pas", şi în ultimul deceniu al veacului, creaţia cinemaografică, revenind cu punctualitate de metronom pe ecrane chiar şi în condiţiile ingrate rezervate producţiei de filme în anii '90, apelând şi la micile ecrane când studiourile de creaţie s-au dovedit nereceptive.

Întâi a simţit nevoia să privească înainte cu mânie: „Am ajuns să nu mai privim *înapoi* cu mânie, ci *înainte*" – spunea el, în perioada de pregătire a filmului *Priveşte înainte cu mânie* (intitulat iniţial *Dizidenţii).* Ideea „cea mare" a filmului scris de Petre Sălcudeanu şi regizat de Nicolae Mărgineanu este aceea că oamenii cinstiţi au puţine şanse de supravieţuire în societatea românească „de tranziţie", la orizontul anului 1992. Personajele centrale ale naraţiunii cinematografice sunt membrii familiei Cicudean. Capul familiei, Fane, este un muncitor apreciat, priceput, fost dizident în anii totalitarismului (fiind iniţiatorul unei greve în 1987 şi plătind cu ani de puşcărie nesupunerea de-atunci), dar ajuns şomer în realitatea postrevoluţionară, victimă a mafiei securiste care s-a insinuat – ca-n viaţă – peste tot, şi-n posturile de conducere ale întreprinderii sale, şi-n Senat. Întreg filmul punctează tentativa (zadarnică) de supravieţuire a acestui om integru şi funciarmente cinstit, într-o lume bolnavă, nesigură şi tulbure, în care este programatic răsturnată scara valorilor morale. Copiii săi ajung, la rândul lor, victime ale acestei societăţi debusolate: fata, Vale, o elevă „de nota 10" se prostituează pentru a-şi putea împlini „visul universitar" (prăbuşit şi el în abisul cotidianului), băiatul cel mare ajunge la puşcărie pentru că nu poate suporta mizeria morală din jur şi reacţionează violent, iar mezinul familiei (care, desigur, nu întâmplător are, printre lucrurile personale, steagul tricolor găurit al revoluţiei şi seamănă – ca două picături de lacrimă, aş zice – cu Gavroche-ul revoluţiei române de pe coperta din „Paris Match") devine un vagabond prin gări şi metrouri bucureştene, recurgând la expediente existenţiale ruşinoase şi tragice. Moartea unei familii – o spune filmul –, cu morţile ei fizice şi morale din imediata noastră apropiere, este mai mult şi cu totul altceva decât un „eveniment al zilei", este strigătul de alarmă, de disperare, al unor oameni ajunşi la capătul puterilor, al unor valori morale sacrificate cu bună ştiinţă, de dragul unor meschine, corupte şi ordinare jocuri de culise (practicate la toate nivelurile sociale, de

către „teroriştii de ieri, fripturiştii de mâine”): cum să nu priveşti înainte cu mânie? De mare acurateţe psihologică, în filmul lui Nicolae Mărgineanu, sunt secvenţele familiale (relaţiile dintre părinţi şi copii, relaţiile dintre părinţi, relaţiile dintre copii, familia în existenţa ei cotidiană), precum şi câteva dintre momentele de viaţă cu iz de ciné-verité care punctează, acentuează, destinul personajelor: episodul hingherilor – în care eroul (interpretat de acelaşi expresiv şi echilibrat Remus Mărgineanu), împreună cu prietenul său (jucat cu savuros şi „colorat” firesc de Ion Haiduc) îşi câştigă pâinea într-un mod pe cât de neaşteptat pe atât de tragic –, episodul copiilor vagabonzi din Gara de Nord, alte clipe de viaţă străbătute de fiorul unor trăiri autentice. Mai puţin convingător este deznodământul personajului central, agrementat – de dragul spectaculosului – cu elemente din recuzita „mafiei italiene”. Remus Mărgineanu este secondat, cu tact, de Luminiţa Gheorghiu (în lacrima căreia se refractă toate dramele din jur), precum şi de cei trei interpreţi ai copiilor, Simona Ciobanu – stânjenită, totuşi, de unele situaţii ale intrigii –, Cristian Iacob – băiatul cel mare, cu clipele sale de „explozie”, cu clipele sale de resemnare – şi Laurenţiu Albu, Gavroche-ul pitoresc, în destinul căruia se concentrează multe din semnele tragice ale naraţiunii. Printre interpreţi întâlnim şi pe Gheorghe Dinică, Virgil Andriescu, Ştefan Sileanu, Valentin Teodosiu şi, într-un personaj simpatic şi glumeţ, pe Ion Anghel. Rămas fidel unor colaboratori statornici – inginerul de sunet Silviu Camil, monteuza Nita Chivulescu –, regizorul Nicolae Mărgineanu îşi schimbă compozitorul predilect (cu clujeanul Cornel Ţăranu colaborase de la primul film!), apelând la tânărul Petre Mărgineanu (fiul său ajuns astfel la muzica de film) şi acordă şanse încă unui operator la început de carieră, Alexandru Solomon, care a răspuns cu profesionalism investiţiei de încredere.

La sfârşitul anului 1996 a fost prezentat în premieră şi filmul lui Nicolae Mărgineanu *Capul de zimbru.* Într-o perioadă în care accesul la film a devenit imposibil marii majorităţi a regizorilor, Studioul de film TVR – condus de Dan Necşulea – i-a oferit cineastului nu numai posibilitatea de a face un film, un film oarecare, ci i-a facilitat o „ecranizare de suflet”, după o povestire apărută postum (ca toate prozele sale, de altfel) a „poetului de taină” care a fost Vasile Voiculescu. Nuvela originară, a cărei acţiune este derulată la persoana întâi (devenind o mărturie sau chiar o profesiune de credinţă a autorului) a fost „scenarizată” de Iosif Naghiu, prin particularizarea unui variat şi dinamic univers tipologic, o lume de gânduri şi sentimente care a preluat întreaga încărcătură simbolică, metaforică a operei de inspiraţie. Regizorul a continuat această operaţie, „vizualizând” naraţiunea, conferind o a doua viaţă, filmică, povestirii dintre coperţi de carte. Trama (şi drama) nuvelei şi a filmului se desfăşoară undeva în apropiera liniei frontului din cel de al doilea război mondial, filmul particularizând spaţiul intrigii, deloc întâmplător, într-un peisaj arid de dealuri şi văi – excelent găsit în zona pietrificată, statuară, fără viaţă şi fără izvoare a vulcanilor noroioşi – unde timpul pare încremenit şi oamenii duc o existenţă nedefinită, aşteptând să se întâmple ceva, o ieşire din uitare şi nemişcare, un ordin de atac, un ordin de retragere. Acest *ceva* se întâmplă, dar iese din perimetrul strict narativ, pentru a pătrunde în spaţiul unei problematici morale şi filosofice: doi ofiţeri, unul german (Andrei Finţi, într-un rol „care-l prinde”) şi unul român (Dragoş

Păslaru, cu o mare scenă în final), ajung față în față, într-o confruntare tensionată, pe viață şi pe moarte, miza înfruntării fiind vestitul timbru cu „capul de bour" moldovenesc, în joc fiind demnitatea, onoarea, spiritul de sacrificiu. Regizorul duce cu pricepere suspans-ul spre un deznodământ care vorbeşte explicit, fără replici, despre noblețea sufletului românesc: păstrând misterul prozei originare, nucleul simbolic şi metaforic al povestirii, regizorul propulsează parabola într-un spațiu şi un timp dintotdeauna, un spațiu generic, ca semn al spiritualității româneşti. Revine, în distribuțiile regizorului, Remus Mărgineanu, de data aceasta în rolul unui ofițer cu simțul dreptății (căruia viața îi rezervă surpriza unei lecții neaşteptate), ceilalți interpreți fiind, în general, tineri: Alexandru Jitea, Valentin Popescu, Adrian Titieni, Stelian Nistor, Romeo Popa, Marius Drogeanu. Imaginea operatorului Adrian Drăguşin „materializează" şi ea tensiunea psihologică pe care o conține, implicit şi gradat, narațiunea cinematografică.

Ultimul popas cinematografic al regizorului Nicolae Mărgineanu în deceniul care a încheiat veacul al XX-lea şi în veacul care a încheiat mileniul al doilea a fost filmul *Faimosul paparazzo,* prezentat în premieră, pe ecranele bucureştene, în octombrie 1999. Practic a fost primul film „lansat" după re-înființarea Oficiului Național al Cinematografiei (1997), prin concursurile de scenarii inițiate de noul organism, producătorii peliculei fiind Ager Film S.R.L./Societatea Română de Televiziune/Fundația DaKINO-Dan Chişu/Studioul de Creație Cinematografică al Ministerului Culturii/Total Professional Records S .R.L. Într-o „notă" regizorală din preajma premierei, Nicolae Mărgineanu îşi caracteriza astfel filmul, localizându-l totodată: „Subiectul este fierbinte: tragica moarte a prințesei Diana care a adus în atenția lumii numele de «paparazzo», apoi scandalul legat de viața amoroasă a lui Clinton, trezesc atenția asupra subiectului chiar dacă povestea se petrece într-o țară din fostul bloc comunist". Realizat pe baza unui scenariu de Răsvan Popescu, cu o distribuție de vedete (Marcel Iureş şi Maria Ploae, în rolurile principale, alături de Gheorghe Dinică, Alexandru Repan, Victoria Cociaş, Valeriu Popescu, Gheorghe Visu, Draga Olteanu Matei), *Faimosul paparazzo* aduce în prim plan povestea unui jurnalist de scandal, Gari, care are misiunea de a „produce" o fotografie compromițătoare unui deputat din opoziție, suspectat că întreține relații intime cu o minoră. Pentru a-şi atinge scopul, faimosul paparazzo se mută, vreme de o lună, în mansarda unei prostituate de mahala, „Miss", de unde poate supraveghea în linişte camera de hotel a deputatului. După plecarea fotografului, femeia – care, timp de o lună, îşi părăsise condiția mizeră –, se sinucide. Abia într-un „prea târziu", fotograful de scandal va înțelege că succesele lui au însemant nefericirea altora. Regizorul Nicolae Mărgineanu tratează subiectul cu discreție, ca un martor nevăzut al întâmplărilor, întreținând cu abilitate suspans-ul; tenta polițistă a intrigii, anchetele, flash-back-urile imprimă nerv, ritm şi relief povestirii cinematografice. Cu *Faimosul paparazzo,* Nicolae Mărgineanu, operatorul de marcă ajuns la regie spre finalul deceniului al VIII-lea, şi-a îndeplinit media despre care vorbeam altădată, aceea de „un film la doi ani" – uneori la un an, alteori la patru –, realizând, între anii 1979 şi 1999, zece filme. E mult, e puțin? Când filmele se numesc *Un om în loden, Luchian, Întoarcerea din iad, Pădureanca, Flăcări pe comori, Un bulgăre de humă,*

Undeva în Est, Priveşte înainte cu mânie, Capul de zimbru, Faimosul paparazzo, răspunsul vine de la sine...

DOCUMENTARUL DE LUNG METRAJ, CA EXCEPŢIE

Declinul producției de filme documentare din anii ’90 – după... rația de libertate postrevoluționară – ne-ar fi absolvit de un nou capitol rezervat acestui gen cinematografic. Studioul specializat, despre care a fost vorba adeseori în acest volum, şi-a rezumat activitatea la un număr infim de filme publicitare, utilitare, „de comandă”, iar televiziunile – unde s-au refugiat cei mai mulți dintre realizatorii de la „Sahia Film” – produc cu precădere *emisiuni* cu caracter documentar şi nu filme propriu-zise. Situația s-a perpetuat, iată, până în anul 2000: ultimul an al deceniului, al veacului şi al mileniului – când „Sahia Film” a împlinit 50 de ani de existență – continuă criza de producție (şi) în acest domeniu al creației cinematografice, fără a lăsa să se întrevadă, decât prin mici excepții, o revigorare. Astfel de excepții au existat şi în anii ’90 care au consacrat – într-un mod cât se poate de paradoxal – documentarul *de lungmetraj.* Acest tip de filme documentare (îndeosebi „de montaj”) s-a manifestat şi în anii ’80 – noi am sărit mai repede peste asemenea produse –, când, în cele mai aberante perioade ale cultului personalității, s-au realizat câteva documentare omagiale de lungmetraj dedicate „partidului” şi „coducătorului iubit”. Era genul de filme... huiduite şi fluierate la festivalul filmului tânăr de la Costineşti (nimeni n-a consemnat această realitate a anilor respectivi, dar situația a fost trăită, cu emoție, de mii şi mii de spectatori în amfiteatrul „stațiunii tineretului”!), un tip de filme conjuncturale, „de sinteză”, care au contribuit în mod nemijlocit – pe principiul... „unde dai şi unde crapă” – la starea de nemulțumire a maselor înspre finalul anilor ’80 (în acest sens este deosebit de semnfiicativă reacția de revoltă a publicului din Costineşti, în vara „ultimului bal”, când proiecția unor filme omagiale a fost, pur şi simplu, oprită!).

Cu totul alta este motivația filmelor documentare de lungmetraj din anii ’90. Ele sunt, în primul rând, expresia unei *stări de libertate,* ele redau genului o calitate pierdută în vremuri tulburi, aceea a *faptului de conştiință.* În acest spirit a fost conceput documentarul *Timişoara* de Ovidiu Bose Paştina, în acest spirit a fost realizat documentarul *Piața Universității,* la care ne-am referit într-un capitol anterior. În acest spirit a fost conceput serialul TV – cum să-i spunem? – de foarte lung metraj *Memorialul durerii,* produs de Studioul de Filme TVR, în regia Luciei Hossu Longin. Ani la rând, cu o periodicitate prielnică luptei împotriva uitării şi aşezării istoriei în matca ei firească, autoarea a întreprins o necesară, binevenită şi pioasă operă justițiară evocând, etapă cu etapă, momente ale rezistenței anticomuniste din România, abuzurile „puterii populare” din anii postbelici, tragediile atâtor şi atâtor oameni nevinovați în era stalinistă. Pe parcursul a câteva zeci de episoade, autoarea a re-parcus – cu ajutorul unor prețioase documente de epocă, al unor impresionante mărturii contemporane – o perioadă istorică de tristă şi tragică amintire din istoria poporului român, serialul său fiind o reuşită cinematografică de anvergură, de anvergură, deopotrivă, politică, morală, civică, filosofică şi estetică. Cu regretul (personal) că *Memorialul durerii,* scris cu lacrimă, cu durere, cu patimă, cu furie, cu încrâncenare, de Lucia Hossu-Longin, nu s-a întâlnit (încă) niciodată, cu propriile noastre memoriale ale durerii, trecute şi ele prin

vămile tragice de la Văcăreşti şi Piteşti, de la Caracal, de la Poarta Albă şi Castelu', nu se poate să nu recunoaştem că acest serial reprezintă una dintre cele mai importante izbânzi ale televiziunii naționale în ansamblul ei – la „capitolul" faptelor de conştiință. De alfel, Studioul de filme TVR – condus de Dan Necşulea – a avut, în ultimii ani ai veacului trecut, şi alte reuşite marcante în domeniul filmului documentar (mai exact, al „filmului-anchetă"), printre ele înscriindu-se şi mini-serialul – care a condus tot spre un lungmetraj – *Tragedia românilor de pe nava Maersk-Dubai,* al aceleiaşi regizoare, Lucia Hossu-Longin, care, în ciuda absenței din dicționarul celor 1234 de cineaşti români, îşi manifestă de ani de zile, continuă să-şi releve operativitatea civică, spiritul cetățenesc, profesionalismul angajat în creația sa filmică.

Ca un „memorial al durerii" a fost conceput şi documentarul de lungmetraj *Să nu ne răzbunați,* realizat, în 1994, de către regizorul Mihai Constantinescu, cel care a preluat, în anii '90, la un moment dat, conducerea Studioului „Sahia Film" (dar şi-a realizat acest „fapt de conştiință" la Studioul de Creație 3, „Cinerom"). Într-o filmografie destul de eterogenă (atât din punct de vedere valoric, cât şi din perspectivă tematică, stilistică şi de gen), documentarul de lungmetraj *Să nu ne răzbunați* devine un solid „punct de sprijin". Titlul filmului preia testamentul moral al filosofului Mircea Vulcănescu care, într-o celulă de exterminare, înainte de sacrificiul său pentru prelungirea vieții unui tânăr, aşa le spunea deținuților anti-comunişti: „să nu ne răzbunați!". Aşezate în fruntea unui film documentar despre rezistența poporului român împotriva totalitarismului comunist, vorbele ilustrului filosof dau şi „măsura" acestui memorial al durerii: să nu ne răzbunăm – o spune şi filmul (nu neapărat prin comentariul rostit de Ovidiu Iuliu Moldovan) –, dar să nu uităm faptele trecutului, să nu permitem repetarea unor anomalii ale istoriei, să cinstim cum se cuvine exemplul unor adevărați patrioți. Scopul declarat al grupului de cineaşti care semnează *in corpore* documentarul *Să nu ne răzbunați* – alături de Mihai Constantinescu, pe genericul filmului aflăm numele colaboratorilor: Erich Nussbaum, Romeo Chiriac, Ioana Andruță, Liviu Georgescu, Ioan Chiriță, Radu Zamfirescu, Simion Moruzov, Barbu Mihăilescu – a fost realizarea unei istorii autentice a rezistenței armate anticomunsite, care a durat, în România, până la începutul anilor '60. Pentru a-şi atinge acest scop, cineaştii apelează la mărturiile unor supraviețuitori, ale unor oameni care şi-au primejduit propria viață pentru integritatea şi demnitatea poporului român, mărturii de-a dreptul zguduitoare. În comentariul său despre film din revista „Cinema" (nr. 5/1994), criticul Irina Coroiu face o binevenită precizare: „cinematograful direct de tipul «talking heads/capete vorbitoare» este extrem de mult utilizat astăzi de către documentarişti din toate colțurile lumii, marcând o reîntoarcere la menirea de origine a acestui gen de filme: mărturia înregistrată pe peliculă". În continuare, criticul caracterizează modul în care sunt preluate în film mărturiile supraviețuitorilor: „Din primul moment, felul cum sunt înfățişați în cadru – «din față şi din profil», vocea reverberându-se undeva în off – sugerează un stil de abordare sobru care nu-şi pemite decât câteva figuri retorice: travelinguri pe culoare de temniță sau pe lângă garduri din lagăr, ferestre de celulă sau simple panoramări de natură". Sunt evocate

în film biografii de un incredibil tragism, supraviețuitorii nu-şi pot permite nici măcar bucuria omenească a biruinței împotriva dictaturii, ei îşi aduc mereu aminte de acei care au pătimit şi au murit în lagăre şi închisori. Filmul lui Mihai Constantinescu – împlinit cu mărturii din arhivele cinematografice – evocă realități postbelice practic necunoscute (ştiute doar de combatanți): ofițerilor din armata regală, retraşi în munți după abolirea monarhiei, li s-au adăugat muncitori şi studenți, țărani şi intelectuali, bărbați şi femei, tineri şi vârstnici, rezistența dobândind substanță, o pondere considerabilă. Filmul încearcă să respingă şi denaturările flagrante, minciunile care au planat, ani la rând, ca un blestem, asupra supraviețuitorilor luptei eroice din anii '50: chiar şi după ieşirea lor din închisoare, ei au purtat stigmatul oprobriului public fiind taxați, global şi vehement, drept „bandiți", conform doctrinelor epocii. Din multe puncte de vedere, aşadar, *Să nu ne răzbunați* este un necesar recurs la istorie.

Un recurs – deosebit de necesar, şi el – la istorie, a fost documentarul de lungmetraj *Destinul Mareşalului,* semnat, tot în 1994, de regizoarea Felicia Cernăianu. Un film consacrat proeminentei personalități a Mareşalului Ion Antonescu, un documentar de montaj la baza căruia au stat – în principal – două documente cinematografice de o valoare, practic, inestimabilă (ani la rând „arestate"): procesul şi execuția celui care a condus destinele statului român într-una din cele mai dificile şi tragice perioade ale sale. Cele două tragice fragmente de realitate, ignorate decenii la rând de istoriografia comunistă – ca atâtea şi atâtea alte documente, scrise sau filmate, ale perioadei de referință –, pun într-o lumină totală efigia simbolică de demnitate şi curaj patriotic a mareşalului în momente cruciale ale existenței nației. Desigur, după cum se subliniază şi în „avertismentul" unei alte reconstituiri documentare de amploare privind evenimentele aceluiaşi timp (volumul „Mareşal Ion Antonescu – Epistolarul infernului", apărut la Editura „Viitorul Românesc" sub îngrijirea lui Mihai Pelin), din interiorul faptelor nu vom dispune nicicând de toate datele necesare dezlegării unor şarade pe care epoci revolute ni le aşează în față. Cu atât mai mult cu cât ipocrizia istoriografică a perioadei totalitariste s-a exersat cu o asiduitate rară asupra unor astfel de mărturii istorice. „Decupate" din documentele scrise ale epocii (dar ne-am putea referi, la fel de bine, după ce le-am cunoscut, şi la documentele cinematografice), numeroase citate, atent şi abil desprinse din contextul istoric, au fost nu o dată utilizate – ca vârfuri de lance – împotriva mareşalului Ion Antonescu, împotriva altor personalități politice ale vremii, Dinu Brătianu şi Iuliu Maniu, de câte ori veştejirea acestora devenea „necesară". Intenția regizoarei Felicia Cernăianu este clară şi – evident – benefică: aceea de a lăsa spectatorului deplina libertate de a deduce concluziile privitoare la personalitatea evocată din perspective şi premise *netrunchiate.* Polemizând – implicit – cu un film de ficțiune precum *Oglinda* de Sergiu Nicolaescu (consacrat aceloraşi ani şi, în ultimă instanță, aceleiaşi reconsiderări), regizoarea s-a ferit de atitudini partizane, de preferințe intempestive, manifestând uneori chiar o prudență exagerată; atitudinea Feliciei Cernăianu s-a dovedit prielnică documentelor cinematografice făcute publice, practic, pentru prima oară. Construit aproape exclusiv din pelicule existente în arhivă – pe lângă cele două documente de bază, regizoarea include în filmul său fragmente de „actualități" – în special din perioada

ascensiunii legionare –, fragmente din documentare ca *România în lupta contra bolşevismului* de Paul Călinescu şi *Războiul nostru sfânt* de Ion Cantacuzino –, numărul de cadre filmate „la zi" fiind infim şi constând exclusiv în materiale de arhivă, fotografii, pagini de ziar, alte mărturii din epocă. Documentaristă versată, cu zeci de scurtmetraje la activ – de la filmul *Aceşti oameni,* contestat în epocă din pricina adevărurilor conținute, până la superbul portret cinematografic *Maria lu' Pascu* –, Felicia Cernăianu s-a priceput să prețuiască şi să valorifice valorile intrinseci ale imaginii cinematografice. De aceea, comentariul semnat de regizoare şi de Constantin Hlihor (care figurează şi printre consultanții peliculei, alături de Cristian Troncotă şi Natalia Tampa), păstrează doar funcția introducerii imaginilor cinematografice în contextul istoric, rezumându-se la informații concrete privitoare la situația dramatică a României în pragul celui de al doilea război mondial sau la personajele proeminente ale epocii, iar scenariul – semnat de Marian Ureche – evită şi el atitudinile partizane, respectând, în mare, criteriul cronologic în derularea evenimentelor, excepție făcând doar câteva relaționări cauză-efect presărate pe parcursul „acțiunii". După cum se vede, regizoarea a apelat la o „echipă" (de scenarişti şi comentatori) fără antecedente cinematografice, altfel bazându-se pe cineaşti cu experiență: monteuza Adina Petrescu, operatorul Sorin Chivulescu şi ilustratorul muzical Radu Zamfirescu. Probabil că n-ar fi trebuit să lipsească de pe generic, cu mențiunile cuvenite, privitoare la documentele incluse în montajul cinematografic, operatori ca Ovidiu Gologan, Ion Cosma, Wilfried Ott, Ion Stoica, Constantin Panțu, Vasile Gociu, Alexandru Simionov, Gheorghe Popovici – şi alții încă, destul de mulți – cărora li se datorează imaginile de epocă. Păstrând uneori chiar şi comentariul crainicilor timpului, utilizând „benzile" cu vocea Mareşalului, filmul, reconstituind un destin controversat, reconstituie, totodată, imaginea Bucureştiului de la sfârşitul deceniului al patrulea şi începutul deceniului al cincilea, cu Piața Unirii de-atunci, cu Hala Veche şi Spitalul Brâncovenesc, cu incredibilele sale spectacole stradale, devenind un martor emoționant şi emoționat al lumii de-acum mai bine de o jumătate de veac.

Din palmaresul documentarului de lung metraj face parte şi un „film de artă", *Brâncuşi,* consacrat de către regizorul Cornel Mihalache, în 1996, ilustrului sculptor român. La 33 de ani, regizorul semna primul său film de lungmetraj. Practic, Cornel Mihalache este un cineast post-revoluționar sau, mai exact, cum am văzut, născut chiar în zilele revoluției din decembrie '89 când a realizat, împreună cu Cătălina Fernoagă, filmul *De Crăciun ne-am luat rația de libertate.* Consacrat ca documentarist, el a semnat, până la debutul în lungmetraj, felurite filme – pe peliculă sau video – printre care *Întristări, Întâlnire imposibilă (Eminescu şi Cervantes), Olar, Focurile morților, Sculptorul, Babu (cazul Gheorghe Ursu)* – acesta din urmă un metraj mediu. Mai mulți regizori români s-au apropiat, de-a lungul anilor, de opera brâncuşiană, Pavel Constantinescu (*Procesul păsării, Sărutul, Păsările, Ovoidul* etc.), Adrian Petringenaru *(Paşi spre Brâncuşi),* alții, chiar şi Cornel Mihalache *{Sărutul,* un film de 17 minute din 1994, care a circulat la diferite gale şi festivaluri peste hotare, de la bienala pariziană organizată la Centrul Pompidou până la „Zilele filmului românesc" la Roma), dar lungmetrajul *Brâncuşi* devine cel mai important gest cinematografic față de viața şi opera

genialului artist de la Hobița. Bazat pe texte reale – documente brâncuşiene, notițe rămase de la prieteni, caiete, însemnări aflate în custodia legatarilor testamentari –, filmul intersectează aducerile aminte cu viața şi opera sculptorului, într-un dialog *sui-generis* între Brâncuşi şi una dintre creațiile sale. O spune chiar regizorul: „Pornind de la câteva fotografii realizate de Brâncuşi, care demonstrează că decriptarea sensurilor lucrărilor poate începe de la fotografiile personale ale sculptorului, – şi mă refer la aserțiunea «Cocoşul sunt eu!», am imaginat o poveste a întâlnirii sculptorului cu *alter-ego*-ul său, *Cocoşul* de gips din anul 1949, ultima sa lucrare, neterminată". Înseşi locurile de filmare sunt marcate de prezența, cândva, a sculptorului sau a operelor sale: satul natal Hobița, biserica Cişmeaua Mavrogheni din Bucureşti, în corul căreia Brâncuşi a cântat, biserica română din Paris, unde a fost paracliser în primii ani petrecuți în capitala Franței, restaurantul Chartier unde a spălat pahare ca să se întrețină, alte adrese pariziene, Place Dauphine 19 unde a locuit la mansardă, Montparnasse 54, locul unde a fost atelierul din Impasse Ronsin (pe vremea realizării filmului, un şantier), cimitirele Père Lachaise şi Montparnasse unde locuiesc prietenii lui, Muzeul Rodin şi mormântul lui Rodin de la Meudon, cu replica sa la Philadelphia, Centrul Pompidou cu atelierul vechi (1977) şi macheta viitorului atelier (inaugurat ulterior, în 1997)... Pentru că vorbeam despre prieteni. „Prietenii?" – întreabă *alter-ego-ul.* „Puțini" – răspunde sculptorul. Enumerarea este, însă, revelatoare: Rousseau, Modigliani, Leger, Erik Satie, Duchamp, Appolinaire, Joyce, Tristan Tzara, Man Ray, Nogochi... Prieteni, unul şi unul. Viața şi opera lui Brâncuşi sunt încadrate în context de epocă prin fragmente din filmele lui René Clair *Antract* şi *Parisul doarme,* câteva din lucrările muzicale ale lui Erik Satie contribuind la conturarea atmosferei dadaiste în care s-a format şi lansat Brâncuşi în primele decenii ale veacului XX. Deloc întâmplător, testamentul artistului, ca o lamă de cuțit, este inclus de două ori în film, la început şi la sfârşit: „Las statului francez, pentru muzeul național de artă modernă absolut tot ce cuprind în ziua morții mele atelierele aflate în Paris, Impasse Ronsin, numărul 11". Se sare câte un „amănunt": statul român refuzase moştenirea! Pe parcursul filmului se recurge la un material iconografic de reală valoare documentară şi afectivă (toate fotografiile folosite în film i-au aparținut sculptorului), dar şi la un – discutabil – „Brâncuşi de ficțiune" (interpretat de Traian Rocşoreanu, care reface clasica imagine a sculptorului străbătând Europa cu un sac în spate); cu toate licențele sale, drumul vieții şi operei brâncuşiene este un drum spre posteritate. Au colaborat cu regizorul operatorul Alex Goldgraber (şi el aflat la primul film de lungmetraj), monteuzele Teodora Apolzan şi Elisabeta Zamfirescu, compozitorul Mircea Octavian şi autorul coloanei sonore Radu Zamfirescu; regizorul a avut şi un „sfetnic bun", pe criticul de artă Barbu Brezianu, un specialist de marcă al creației brâncuşiene. Ultima replică a lui Brâncuşi te însoțeşte dincolo de ultima imagine a filmului: „Patria mea, familia mea – este pământul care se învârte, vântul care adie, norii care trec, apa care curge, focul care dogoreşte, iarba verde, iarba uscată, bulgărele de zăpadă..."

MOARTEA LENTĂ A FILMELOR DE SCURT METRAJ

La începutul anilor '90, chiar dacă perspectivele filmului național – după cum s-a dovedit destul de repede – au intrat, pentru o perioadă, într-o ceață

deasă, marea majoritate a creatorilor de la „Sahia Film” şi de la „Animafilm”, documentariştii şi realizatorii filmelor de animaţie s-au cramponat de film cu o (explicabilă) „poftă de lucru”, datorată, desigur, şi libertăţii de creaţie dobândite. Despre „raţia de libertate” a filmului documentar am vorbit într-un capitol separat. Dar mulţi alţi cineaşti – şi aceiaşi care au filmat evenimentele istorice din decembrie ’89 şi din lunile (de asemenea istorice) care au urmat – au încercat să intre în „normalul creaţiei”, profitând de abolirea formelor de cenzură ideologică. Primele „semne” au fost încurajatoare. Regizorul Paul Barbăneagră a simţit nevoia imediată de a realiza un film românesc (după ani de experienţă pariziană, soldaţi cu rezultate estetice ieşite din comun): a realizat, în 1990 chiar, documentarul *Reîntoarcere în România,* dar filmul a rămas un „experiment” izolat în creaţia sa. Un creator cu reuşite programatice la activ ca Alexandru Boiangiu şi-a transpus imediat în imagini câtva proiecte cinematografice cu pertinente determinări sociale – *După gratii* (1990), *Monstru cu ochii verzi* (1991) –, dar s-a arătat repede descurajat de tracasările „cenzurii economice” care au început să greveze asupra producţiei cinematografice. Foarte activă în primii ani de după ’89 a fost şi regizoarea Luiza Ciolac – *Eugen Taru şi lumea caricaturilor* (1990), *Un pas spre Vest* (1991), *Doamne, ocroteşte-i pe români!,* un film cu valenţe civice (1992), filmul video *România la trei ani de la revoluţie* (1993) – dar şi „zborul” ei a fost de scurtă durată, întrerupt de „măsuri administrative”. Printre regizorii care şi-au consolidat, în primii ani ’90, filmografia, s-a numărat şi Pompiliu Gâlmeanu, cu titluri felurite precum *Sărbătoare la Botiza, Italieni la Bucureşti* (1990), *Îndreptar al legii* (1991), *Impresii dintr-o expoziţie* (1992), *Tezaurul României la Moscova* (1994), un loc aparte în creaţia regizorului ocupând filme precum *Cornova (revedere după 60 de ani),* o replică, peste decenii, la filmul realizat în 1931 de către echipele sociologice (şi cinematografice) ale lui Dimitrie Gusti în respectivul sat basarabean. Pusă pe treabă s-a dovedit şi regizoarea Ioana Holban, care şi-a extins orizontul tematic: *Speranţă renăscută, întâlnire cu starea de zbor, Bărbatul ideal* (1990), *Oameni pe grinduri – Delta Dunării* (1991), *Tainicul şi silenţiosul adânc, Sus la poarta raiului, Scurte însemnări* (1992), *Prezentul trecut – Sighişoara* (1993), operator al tuturor acestor filme fiind Sorin Popescu-Holban. Unul dintre reprezentanţii de marcă ai Studioului „Sahia”, Erich Nussbaum, a fost, de asemenea atras în procesul productiv, preocupările sale dominante rămânând acelea din sfera culturii, filmografia sa îmbogăţindu-se cu lucrări de referinţă: *Titu Maiorescu* (1990), *Destine paralele, Victor Brauner în România* (1992), *Ev mediu la Sibiu* (1993); o contribuţie importantaă a adus Erich Nussbaum şi la realizarea lungmetrajului documentar – despre care am mai vorbit – *Să nu ne răzbunaţi.* Printre cineaştii care au început o a doua „viaţă” după decembrie ’89 – redescoperindu-se pe sine – a fost Sorin Ilieşiu: după ce a colaborat la filme despre care am vorbit, ca *Te iubesc, libertate!* (alături de Vivi Drăgan Vasile şi Vlad Păunescu) şi *Piaţa Universităţii, România* (cu operatorul Vivi Drăgan Vasile şi regizorul Stere Gulea), operatorul, devenit regizor, a colaborat, în prima calitate, la filmele video *Petre Ţuţea – Emil Cioran, Carte-obiect, carte-spirit* (1991), *Palate regale din România, Monarhia salvează România!,* (un film produs de Mihai Gheorghiu care n-a fost ascultat, din păcate, de nimeni în epocă)*,Vom muri şi vom fi liberi* (1992), şi, ca regizor, la

Neobişnuitul oaspete – în colaborare cu Mariana Celac (1992), *Eliberarea* – în colaborare cu Ioan Groşan (1993), *Aurolac* (în colaborare cu Ioan Groşan *(1994), Apocalipsa după Cioran* – în colaborare cu Gabriel Liiceanu (1995); a fost – în continuare – activ, printre puţinii documentarişti rămaşi pe baricade, dar nu la studiourile de producţie „tradiţionale" ci în cadrul unor studiouri nou înfiinţate, cum ar fi şi Fundaţia Artelor Vizuale (condusă de Vivi Drăgan Vasile) sau la Editura Video (coordonată iniţial de B.T. Rîpeanu şi apoi de Laurenţiu Damian). Regizoarea Ada Pistiner a avut şi ea multe de spus în primii ani '90 (de fapt regizoarea a şi revenit în ţară după revoluţie, din Israel, unde se „refugiase" între anii 1986-1989): Ada Pistiner a semnat filme precum *Protecţia cui?* (1990), *Un an ceva mai lung* (1991), producţiile video *Performance* (1994), *Contemporani în Bucureşti* (1995). Pe Doru Segal l-am reîntâlnit pe genericele unor filme precum *Timişoara, decembrie '89* de Ovidiu Bose Paştina (ca autor de imagine) şi, apoi, ca autor al unor scurtmetraje video, *Caragiale '90* sau *Salutări din Bucureşti,* realizate în 1994 şi – respectiv – în 1995. Regizorul Elefterie Voiculescu s-a reactivat şi el, pe lângă documentarul de montaj *Încotro?* semnând pelicule precum *Dracula, ficţiune şi realitate* (1991) sau filmul video *Vâlcea 600* (1992). Alexandru Sîrbu, consacrat – de-a lungul anilor – cu precădere filmului ştiinţific, a avut o gamă largă de preocupări după 1989, printre filmele sale numărându-se *Stimularea creativităţii* (1990), *Zilele lui Iacab Zsigmond* (1991), filmul video *Calea Victoriei* (1993). Nu s-a lăsat mai prejos nici regizorul David Reu, care a trecut de la *Calendarul geto-dac* (1990) *la Nepotul străzii* (1993). „Cântecul de lebădă" al regizorului Moscu Copel s-a numit *Am ales libertatea,* un documentar amplu, din 1992, despre emigranţii din România, întâlniţi în lagărele de imigranţi din câteva ţări europene (Elveţia, Germania); ieşirea din „zona" creaţiei a regizorului Moscu Copel a fost una dintre cele mai mari pierderi suferite de documentarul românesc în perioada post-revoluţionară (când mica sa bijuterie cinematografică *Va veni o zi* a fost premiată – după ce... ziua a venit – la festivaluri internaţionale specializate, München, Potsdam, Valladolid). Câţiva ani a continuat să realizeze scurtmetraje documentare şi regizorul Nicolae Corjos: *Mănăstirea Văcăreşti* şi *Sergiu Celibidache* (1990), *Grădina din Strada Elefterie* (1991), precum şi câteva reportaje despre Concursul internaţional „G. Enescu"; după aceea, ca mulţi alţi cineaşti, regizorul a părăsit – cel puţin temporar – drumurile creaţiei, deşi era tentat să abordeze genuri noi, consacrându-se învăţământului cinematografic. Unul dintre cei mai prolifici regizori după '89 a fost Laurenţiu Damian (poate şi pentru a compensa deceniul „filmelor interzise"): printre cele mai reprezentative filme ale sale din anii '90 au fost *Castelul Peleş* (1991), *Eminescu – truda întru cuvânt* (1993), *Oare Dumnezeu a suspinat omeneşte?* (1993), *Puncte de vedere* (1994) şi aşa mai departe, regizorul – împreună cu Anca Damian – ţinând în continuare „steagul sus" la Editura Video. Pentru o vreme, a continuat să facă film şi regizoarea Sabina Pop, autoare a unui documentar video (biografico-muzical) *Festivalul Dinu Lipatti* (1992) şi a unui scurtmetraj care preia preocupări mai vechi, *Poveste despre lemn* (1994); filmul ei *Panc,* a cărui adevărată carieră a început după '89, a repurtat în anii '90 câteva premii internaţionale, la Oberhausen (1990) şi Bordeaux (1991). Dintre regizorii profilaţi pe documentare ştiinţifice, Doru Cheşu (1934-1994) şi-a îmbogăţit filmografia cu titluri precum *Închinare la*

centenar (1990), *Enigma sigiliului medieval* (1991), *E pur si muove* (1992), *Evangheliarul de la Argeş* (1993), Dumitru Done a realizat *Tutunul* (1991), *SIDA* (1992), Felicia Fulgeanu – *Şcoala română de chirurgie* (1990) şi *Muzeul aurului* (1991), au mai filmat în acei ani Valeriu Slobozeanu – *Ajută-ţi partenerul* (1990), *Casa păinii* (1991) –, Gheorghe Ştiucă – *Sub o rază de soare, Omul şi râul* (1990). S-a afirmat, ca regizor, şi operatorul Mircea Bunescu prin scurtmetrajul *Parângul* (1990), a continuat să creeze Alexandru Drăgulescu – *Ţi-aduci aminte, Hans?* (1990) –, Alexandra Irimie a realizat un „film de suflet", *Bunicul meu, scriitorul* (1990), despre o personalitate marcantă a literaturii şi culturii române, G.M. Zamfirescu. Această emulaţie creatoare a durat câţiva ani. În anii 1993-1995, regizoarea Cătălina Fernoagă şi-a îmbogăţit creaţia – începută, cum am văzut, după '89, cu un film emblematic, *De Crăciun ne-am luat raţia de libertate* – cu câteva pelicule importante, în măsură să evidenţieze rosturile majore ale filmului documentar: prin filmul *Călăuză în Sarajevo* (1993), realizat împreună cu operatorul Ovidiu Miculescu, regizoarea a fost prezentă în miezul unor evenimente fierbinţi ale timpului, pe frontul – la propriu! – unor sângeroase conflicte etnice; alte filme importante ale regizoarei, cu încărcătură moral-filosofică, au confirmat vocaţia „cineastului de atitudine": *Mircea Eliade* (1994), *Eternitatea – variaţiuni pe această temă* (1995). Regizorul Cornel Mihalache – cu care Cătălina Fernoagă a „împărţit" debutul – a pus, la rândul lui, după '89, bazele unei filmografii dense, cu solide suporturi civice: după *Întristări* (1991), *Întâlnire imposibilă* (1992) şi *Sculptorul* (1993) a ajuns, cum am văzut, şi la documentarul de lungmetraj, continuând să creeze, în prezentul imediat, cu o „poftă" cinematografică de nestăpânit. Filme „grele" şi-a propus şi Anita Gârbea: *Dincolo de ora zero* (1993), *Nelinişti* (1994), portrete în *aqua forte*, semnificative, ale societăţii româneşti de tranziţie, marcate de „tuşa" libertăţii de creaţie; am simţit, la această regizoare, mai mult ca la oricine, îndeosebi în filmul *Nelinişti*, faptul că a fost realizat în anii dobândirii, de către cineaşti, a acelei mult dorite şi aşteptate libertăţi de creaţie. La filme reprezentative au mai ajuns, spre mijlocul ultimului deceniu al veacului, Şerban Comănescu – cu *Prigoniţi, refugiaţi, condamnaţi* (1994-1995) –, Paul Orza, cu scurtmetrajul *Credinţa, taina dăinuirii noastre.* Treptat, însă, elanul creator al cineaştilor documentarişti s-a potolit, spre sfârşitul deceniului studioul specializat în filme documentare (condus, câţiva ani, de regizorul Mihai Constantinescu) s-a cantonat aproape exclusiv în spaţiul filmelor publicitare. O ultimă „ieşire în lume" marcantă a filmului documentar românesc a fost prilejuită de „Maratonul filmului documentar românesc" organizat de „Sahia Film" în anul centenar al cinematografului, 1995 (sub directoratul regizoarei Luiza Ciolac), un ciclu de proiecţii care urma să cuprindă 12 gale dar a fost suprimat – ca multe alte iniţiative valoroase – după prima treime. Cu acel prilej au fost prezentate cele mai importante creaţii ale anilor 1993-1994.

De semnalat, în primul rând – din programul acestor „gale de adio" – este iniţiativa reluării jurnalelor de actualităţi (după ce o iniţiativă similară, fără sorţi de izbândă, a avut loc imediat după revoluţie). „Sahia Film" a editat, atunci, *Magazinul cinematografic românesc* numărul 1/1994, „ediţie nouă". Au contribuit la acest prim „nou jurnal de actualităţi" Luiza Ciolac, Cătălina Fernoagă, Pompiliu Gâlmeanu, Ioana Holban, Paul Orza, Pantelie Tuţuleasa

– ca regizori şi, din nou, Pantelie Tuţuleasa, Sorin Constantinescu, Ovidiu Miculescu, Francisc Patakfalvi, Sorin Popescu, Maria Roşea – în calitate de operatori. Subiectele au fost diverse: prognoza economică a anului, o descindere de ianuarie la Ipoteşti, un interviu cu economistul Mircea Coşea, un reportaj cu copii super-dotaţi, un semnal de alarmă privind starea bisericii ieşene „Trei ierarhi" ş.a. Respectivul jurnal a rămas singular. Era, acesta, un prim semn că studioul de filme documentare este „pe ducă": un „jurnal" pe an, oricum – când ar trebui să fie „jour"-nal – ajută cam ca... frecţia „Diana" la piciorul de lemn (mai ales când filmul nu este arătat publicului la „ora" producerii sale, sau nu este arătat deloc). Din producţia anului 1993, în gala „maratonului", au fost alese zece titluri, din producţia anului 1994 – şapte. Câteva amănunte despre aceste „ultime documentare" (chiar dacă am amintit unele dintre titluri în rândurile de mai sus)... Filmul lui Pompiliu Gâlmeanu (cu imagini de Romeo Chiriac) *Bucureşti, capitala României,* selectează imagini tonice ale Capitalei cu intenţii vădit propagandistice: toate „emblemele" metropolei (care ocupă un loc central pe mapamond – Bucureştiul fiind situat, după cum se subliniază, la şapte fuse orare de New York într-o parte şi la şapte fuse orare de Tokio în cealaltă parte), sunt frumoase. Ca o replică la „varianta roz", filmul semnat de Anca şi Laurenţiu Damian *Imaginea României faţă cu „ imaginea României" (Puncte de vedere)* este o peliculă mult mai realistă, în care punctele de vedere exprimate de Adrian Dohotaru, Cristian Tudor Popescu, Gabriel Andreescu, Augustin Buzura, Octavian Sava, Mihai Tatulici nuanţează o temă de actualitate cum este aceea schiţată în titlu („capitala mutilată" i se spune la un moment dat Bucureştiului – într-un alt context, desigur, decât acela al filmului anterior). Tot ca o replică la varianta roz este şi filmul Anitei Gârbea *Nelinişti,* cu imagini de Francisc Patakfalvi, în care sunt surprinse momente dramatice ale cotidianului post-revoluţionar, o lume în derută („noi suntem un popor deştept dar puţin, de-aia fac alţii ce vor cu noi" – spune un personaj la începutul filmului); autorii filmului ne plasează, pe noi spectatorii (şi implicit... contribuabilii), sub roţile unui tren în plină viteză. Regizoarea Anita Gârbea a fost prezentă în gală şi cu documentarul filmat în Bosnia-Herţegovina *Dincolo de ora zero* (operator: Horia Bulbuceanu), cu mărturii conţinând adevăruri grave despre războiul fratricid de pe teritoriile fostei Iugoslavii. Celălalt film despre Sarajevo, al Cătălinei Fernoagă, a completat tabloul cinematografic cu o altă „poveste de viaţă", fundalul prezentând momente dramatice din viaţa oraşului. Operatorul Ovidiu Miculescu a filmat şi cu regizorul Cornel Mihalache, printre rezultatele acestei colaborări fiind şi eseul *Sculptorul.* Pe lângă filmul despre Eminescu, Anca şi Laurenţiu Damian au fost prezenţi şi pe genericul unuia dintre cele mai ambiţioase documentare ale anului *1993, Arta dictaturii – Dictatorii artei,* în care este filmată – mai ales prin beciuri – „lada de gunoi" a artei din anii totalitarismului, unele dintre „exponate" fiind şi azi, însă, în plină lumină; comentarii autorizate – Radu Bogdan, Gabriela Adameşteanu, Florian Potra, Mariana Celac – completează demersul regizoral. Un „document" preţios este filmul lui David Reu *Nepotul străzii*: împreună cu operatorii Ilie Valentin şi Sorin Eşanu, regizorul a urmărit destinul unui copil al străzii din Aurolacia Gării de Nord: fata devenită mamă în vara anului 1993 a adus pe lume primul „nepot al străzii". Astfel de filme – cum sunt şi filmele despre Sarajevo

–, născute din material de cine-cronică, au un plus de autenticitate față de „documentarele clasice" ale studioului. Printre filmele documentare ieşite în lume atunci, s-au numărat şi *Evangheliarul de la Argeş* de Doru Cheşu (cu imagini de Ilie Valentin), un *Ev mediu la Sibiu* fără cuvinte de prisos de Erich Nussbaum şi (ca operator) Romeo Chiriac, *Dracula – realitate şi ficțiune,* o demistificare datorată regizorului Elefterie Voiculescu (şi operatorului Ilie Valentin), *S.O.S. Sighişoara-România* de Ioana Holban (regia) şi Sorin Popescu (imaginea), un demers civic în apărarea unui tezaur de civilizație medievală – toate patru, filme produse în 1993. Din 1994 mai datează, cum spuneam, documentarul *Prigoniți, refugiați, condamnați* realizat de Şerban Comănescu în colaborare cu cineaşti din Chişinău, regizorul Vlad Plămădeală şi operatorul Silviu Dabija: un semnal de alarmă privitor la condițiile de existență ale moldovenilor transnistreni. Alte trei filme din 1994 au întregit programul: *Copii din România* de Mihai Constantinescu, cu imagini de Mircea Zahiu (succese ale olimpicilor români în discipline intelectuale). *Destine paralele* (Cioran-Ionescu-Eliade) de Erich Nussbaum – cu operatorul Romeo Chiriac –, trei destine pornite din Răşinari, Slatina, Bucureşti, împlinite pe alte meridiane (demersul fiind pus sub semnul sinuciderii din 23 noiembrie 1923 a scriitorului suprarealist Urmuz, un destin „perpendicular" să-i spunem) şi *Credința – taina dăinuirii noastre* de Paul Orza (operator: Sorin Constantinescu) – o transpunere în imagini a ideii din titlu. Spuneam acestor pelicule... „ultimele documentare": era, fireşte o exagerare conştientă. La fel de adevărat, însă, este faptul că producția de filme documentare s-a subțiat în mod dramatic după această gală, producția de gen fiind preluată, practic, de televiziuni centrale sau locale, de alte organisme de creație, de studiouri video.

Aceeaşi soartă ingrată au avut-o şi filmele de animație: Studioul „Animafilm" şi-a restrâns considerabil activitatea, renunțând treptat la „filmele de autor", rezumându-se la pelicule publicitare. Practic, frontul creator al scurtmetrajului românesc s-a auto-dizolvat. Aceasta deşi, în anul 1993 – când se împlineau 30 de ani de la înființarea Uniunii Cineaştilor (inițial Asociația Cineaştilor) –, o retrospectivă a filmului românesc a inclus în program 40 de documentare, 40 de filme animate (şi peste 30 de lungmetraje), o demonstrație elocventă privind consistentele resurse creative. Gala respectivei aniversări a conținut scurtmetrajele *Scurtă istorie* de Ion Popescu Gopo şi *Cântecele Renaşterii* de Mirel Ilieşiu – pelicule laureate cu „Palme d'or", la Cannes – alături de bijuteriile ştiințifice *Când înfloresc nuferii* de Ion Bostan şi *Efemeridele* „efemeridei" Dona Barta, patru regizori intrați în „amintirea unor mari iubiri". Retrospectiva şi-a adus aminte de mulți alți cineaşti care nu mai sunt printre noi, de Bob Călinescu, Liviu Ghigorț, Adrian Petringenaru, Nell Cobar, Zaharia Buzea – binecunoscuți creatori în domeniul filmului de animație –, de inegalabilul documentarist Slavomir Popovici, de alți cineaşti – regizori, scenarişti, operatori – ca Ion Cosma, Wilfried Ott, Ovidiu Gologan, Grigore Ionescu, Francisc Munteanu, Marin Pârâianu, Nicolae Țic, Virgil Calotescu, unii dintre ei membri fondatori ai Asociației Cineaştilor. Printre regizorii de animație prezenți în programul retrospectiv s-au numărat – în afara celor amintiți – Ştefan Munteanu, Mihai Bădică, Luminița Cazacu, Adela Crăciunoiu, Ion Truică, Isabela Petraşincu, Tatiana Apahidean, Laurențiu

Sârbu, George Sibianu, Constantin Mustețea, Matty Aslan, Victor Antonescu, Florin Angelescu, Olimp Vărăşteanu, Adrian Nicolau, Liana Petruțiu, Ana Maria Buzea, Radu Igazsag, Zeno Bogdănescu, Mihai Marian, Olimpiu Bandalac, Dinu Petrescu, Dinu Şerbescu, Mircea Toia, Artin Badea, Ion Manea, Genoveva Georgescu, Dan Chisovschi, Sandu Ştefan. Dintre documentarişti n-au lipsit nici Jean Petrovici, Iancu Moscu, Paula şi Doru Segal, Laurențiu Damian, Paula Popescu-Doreanu, Mircea Popescu, Pompiliu Gâlmeanu, Dumitru Done, Titus Mesaroş, Olimpia Daicoviciu, Luiza Ciolac, Viorel Branea, Ovidiu Bose Paştina, Ervin Szekler, Ladislau Karda, Eugen Popiță, Florica Holban, Liliana Petringenaru, Alexandru Boiangiu, Alexandru Sîrbu, Doru Cheşu, Dumitru Dădârlat, Adrian Sîrbu, Felicia Cernăianu, Ioana Holban. Fiecare dintre cineaştii de mai sus a fost prezent în retrospectivă cu unul dintre cele mai reprezentative filme: la ora respectivă, filmul de animație şi documentarul românesc aveau ce arăta, trecutul şi prezentul lor păreau garanții pentru viitor. Dar a urmat degringolada, declinul, chiar dacă şi principalii realizatori ai filmului de animație, ca şi documentariştii, au încercat – imediat după revoluție – să se manifeste în condițiile libertății de creație.

Veteranii studioului au ținut să fie prezenți cu lucrări noi. Olimp Vărăşteanu şi-a continuat *Povestea cu peşti,* George Sibianu a lucrat în continuare la serialul *Vreau să ştiu* şi a realizat un filmuleț hazliu numit *Piromanii* (1991), Laurențiu Sârbu şi-a terminat serialul *Harap Alb* (în care a investit ani de muncă şi o cantitate remarcabilă de fantezie şi inventivitate), Artin Badea a fost prezent cu *Stăpânul curții* (1990) şi *Ghidul* (1991), Florin Anghelescu, după *Magnetul* (din ciclul *Vreau să ştiu),* a lucrat la serialul *Gore şi Grigore,* alături de alți colegi de studio (1990-1993). Cel mai „titrat" regizor actual, Ion Truică şi-a îmbogățit filmografia cu alte câteva scurtmetraje valoroase: *Rătăcire* (1990), *Zvonița durerii, Don Juan* (1991), *Floarea şi glonțul* (1992), *Dracula, Nunta nunților* (1993). Între anii 1990 şi 1993, Victor Antonescu s-a dedicat unor *Noi aventuri ale muşchetarilor,* punând din nou în mişcare resorturile unei fantezii prodigioase, soldate – între anii 1986-1990 – cu un serial şi un lungmetraj de succes, *Aventurile muşchetarilor.* Două regizoare cu frumoase rezultate la activ s-au înnoit, la rândul lor, după revoluție: Luminița Cazacu, după *Daruri* (1990), a realizat *Evoluție* (1991), un film competitiv, cu miez filosofic; povestea unei... cămăşi puse la uscat pe o sârmă, luată de vânt, angrenată într-un zbor spectaculos – care simbolizează, prin elanurile şi volutele sale, însăşi revoluția –, pentru ca, în final, după potolirea furtunii, să devină o cârpă inutilă, mototolită într-o rigolă de trotuar. Tatiana Apahidean, în *Ochelarii de soare* (1991), „vede" moduri diferite de a vedea lumea. Graficianul şi criticul de artă Virgil Mocanu s-a arătat procupat, în continuare, de regia filmelor de animație, printre creațiile sale numărându-se *Culorile zilei, Fabule cu pete, Ecologică* (1990), *Cei patru* (1991). Foarte activ s-a dovedit, în primii ani, Dinu Petrescu: a lucrat la câteva seriale – *Peripețiile lui Nod, Aventurile lui Pătrățel, Miniaventuri* –, şi-a continuat filmografia de autor cu titluri precum *Clipa, Nunta, Triptic.* Alți regizori cu experiență au ținut să fie prezenți pe ecrane: Constantin Păun a realizat scurtmetraje ca *Performanță şi nu prea* (1990), *Coloranții* (1991), Mircea Toia a venit cu *Marele raliu* (1990), *Povestea unui melc* (1991), *Răzbunarea* (1992), *Musca* (1993). Cel mai incisiv autor satiric

s-a dovedit a fi, în continuare, Dinu Şerbescu, prin filme – de obicei – „în pilule”, cu „ținte” variate: *Clipa* (1990), *Circus* (1992), *Merçi* (1993). Cei care au ținut „steagul sus” cu rezultate artistice – o vreme – ieşite din comun au fost tinerii. Zeno Bogdănescu şi-a verificat nervul satiric în *Phoenix* (1990), a muncit cu spor la serialul *Universul muzicii* (1990-1993), Olimpiu Bandalac – aflat, cum am văzut, printre autorii fermecătorului film *Caligrafie* (alături de Zeno Bogdănescu, Radu Igazsag, Lajos Nagy) – şi-a continuat filmografia de autor cu pelicule precum *Perpetuum mobile* (1992), *Navigatorul, Naufragiul* (1993). În sfârşit, numele cel mai convingător al tinerei generații de regizori s-a dovedit a fi Radu Igazsag, cu o mică bijuterie veselă, *La o barieră* (1990) – un savuros gag cu o capră la o barieră, extras din „faptele diverse” ale presei cotidiene –, cu episoade personale din serialul *Universul muzicii,* cu un valoros film de inspirație folclorică, *Ivan Turbincă.* Tot Radu Igazsag a ajuns şi în lumea eseului documentar, unul dintre primele filme care l-au lansat fiind un „imn” dedicat dadaismului, *Strigăt în timpan* (1993), colaborările sale ulterioare cu regizorul Alexandru Solomon conducând spre rezultate artistice ieşite din comun. Dar studioul „Animafilm” s-a golit, treptat, ca şi studioul „Sahia film”, doar doi-trei cineaşti au mai făcut filme de autor în pragul anului 2000: pe lângă cineaşti ca Laurențiu Damian sau Radu Igazsag, mereu activi, intrați în forță şi-n anul 2000, ar fi de amintit doar două nume: Jean Petrovici, la cei 75 de ani ai săi, cu *Pasiuni (II),* un film din 1999 şi Ion Truică, revenit la filmul de autor, cu *Umbra,* tot un film din 1999. Restul... e tăcere.

DEBUTURILE ÎNTÂRZIATE ALE DECENIULUI

Orice debut cinematografic (mai ales într-o perioadă atât de secetoasă cum s-a dovedit a fi aceea a anilor ’90, după „primul val de debuturi”) este de bun augur. Chiar şi un „debut întârziat”, cum s-a dovedit a fi acela al regizorului Nae Caranfil, cu filmul *E pericoloso sporgersi* (cunoscut şi sub numele de *Duminici cu bilet de voie).* Premiera bucureşteană a filmului a avut loc cam la trei ani după ce filmul a fost terminat. „Hors concours”, filmul a rulat, în vara anului 1992, la festivalul de la Costineşti, pe urmă a fost prezentat în secțiunea „Quinzaine des Realisateurs”, la Cannes, în 1993, ba a repurtat şi patru premii internaționale – Marele Premiu la „Film Forum” Bratislava (1993), Premiul Criticii la Festivalul din Montpellier (1993), Premiul Special şi Premiul publicului la Festivalul de film European din La Boule (1994) – înainte de a ajunge pe ecranele româneşti. Una din cauzele „întârzierii” este şi o prevedere de contract (filmul este o coproducție franco-română, „Compagne des Images” – „Filmex”), conform căreia premiera românească a filmului trebuie să fie precedată de premiera franceză, or abia către sfârşitul anului 1993 a avut loc premiera pariziană. Critica franceză, încă din mai 1993 (după Festivalul de la Cannes) a primit cu superlative filmul lui Nae Caranfil, cronici elogioase au apărut în publicații prestigioase precum „Cahiers du Cinema”, „Le Figaro”, „Le Monde”, „Première” etc. Reproducem doar două citate: „Din vremea lui Caragiale se ştie că umorul românesc şi-a păstrat rădăcini latine... A apărut acum şi un cineast pentru a ne împrospăta memoria... Nae Caranfil e plin de un umor insolent” („Le Figaro”); „Extraordinară în acest debut e siguranța construcției unui film destinat publicului larg... Umorul est-european bate la uşă. Să-i deschidem!” („Première”). Talentul regizorului s-a simțit încă din filmul său emblematic

de Institut, *Frumos e în septembrie la Veneția* (o peliculă din 1983, distinsă cu premiul de regie şi cu premiul de interpretare feminină – Dorina Lazăr – La Festivalul de la Tours); din filmografia anterioară a regizorului debutant în lungmetraj fac parte şi scurtmetrajele *Treizeci de ani de insomnie* (1984) şi *Backstage,* acesta din urmă produs de Institutul European Media „Flemish" din Bruxelles (1988). Filmul *E pericoloso sporgersi* poate fi numit „debut întârziat" şi pentru că îl reprezintă pe cineast la 11 ani de la obținerea diplomei de regizor (după absolvirea Academiei de Teatru şi Film din Bucureşti – cum se numea pe atunci –, regizorul a absolvit şi cursurile Atelierului FEMIS pentru tineri Cineaşti Străini din Paris, 1991): pelicula nu are, însă, nimic „vetust" în ea, ba dimpotrivă, aduce un aer proaspăt (ca *Un film cu o fată fermecătoare*, altădată) în peisajul cam sufocant al filmului național. Aş spune chiar altfel: cinematografia română avea nevoie vitală de o comedie tandră. Şi comedia tandră a venit. Unul dintre ziarişstii străini care au scris despre Nae Caranfil (în „Libération") îi făcea regizorului şi un „portret fizic", descriindu-l cam aşa: „Are paloarea unui tânăr intelectual nordic, umorul englezilor, siguranța americanilor, vorbeşte o franceză căutată, modulată de dulci inflexiuni spaniole". Descrierea – ca să folosesc un cuvânt la modă – mi se pare „punctuală" nu numai pentru regizor ci şi pentru... filmul său. Efectiv, *E pericoloso sporgersi* este un film original („intens" original), deşi modelele sale – de structură dramaturgică îndeosebi – sunt multe şi diverse, de la Akira Kurosawa la Quentin Tarantino, adică de la *Rashomon* la *Pulp Fiction.* Ca autor *total* (el fiind, deopotrivă, scenarist, regizor, co-autor al muzicii), Nae Caranfil a făcut din *E pericoloso sporgersi* un film foarte *al lui.* Povestea este voit simplă: cu un băiat care iubea o fată, fata fiind prinsă, însă, în mrejele unui „don-juan"... discutabil. O poveste, aşadar, cu trei personaje în prim-plan: o elevă, un actor (pentru care fata simte o atracție „magnetică") şi un soldat (îndrăgostit). Regizorul-scenarist a privit povestea acestor trei personaje din trei perspective distincte, nu neapărat „subiective" (ca-n *Rashomon).* De fapt, nici nu este vorba de o singură poveste, sunt trei poveşti separate (povestea elevei, povestea actorului, povestea soldatului) care se interferează de câteva ori, au „puncte de contact", pentru a se desprinde apoi, avându-şi fiecare deznodământul său. Farmecul special al filmului stă în acest truc narativ, şi în capacitatea cineastului de a „cristaliza", prin trei personaje, trei lumi distincte ale unei epoci triste (cum a fost epoca anilor '80, în care se petrece acțiunea): lumea şcolii, lumea teatrului şi lumea cătăniei. Multe dintre „adresele" filmului îşi păstrează actualitatea, chiar dacă satira viza un timp ceauşist, cele trei medii ale filmului fiind portretizate cu umor şi fantezie: şcoala – cu profesorii obosiți şi tracasați, cu elevii insolenți şi indolenți, cu refugiile din closete şi viesparele din clase, cu vocabularul „postmodernist" al şmecherilor şi cu deficiențele rizibile ale procesului de învățământ; lumea scenei – cu ridicolul repertoriului realist-socialist, cu caracterul insan al turneelor provinciale, cu precaritatea „spectacolelor de public", cu gerul din săli, cu rugina gestului „artistic" cotidian; lumea cazonă – cu rigorile soldățeşti, cu ritualurile stupide ale procesului de instrucție, cu refulările şi defulările ei, cu ofițeri de tipul „când vorbeşti cu mine să taci din gură"... Distribuția susține cu dăruire lansarea unui regizor, în frunte cu protagonista, actrița franceză (de origine elvețiană) Natalie Bonifay (o Elevă fără complexe, fără prejudecăți,

sinceră şi dezinhibată), care joacă alături de George Alexandru (Actorul, jucat cu prestanță şi pondere expresivă) şi de Marius Stănescu (care reuşeşte să semene copios cu regizorul, în rolul Soldatului). Foarte mulți cunoscuți actori ai scenei şi ecranului românesc întregesc distribuția: Camelia Zorlescu, Valentin Teodosiu, Florin Călinescu, Magda Catone, Florin Zamfirescu, Virgil Andriescu. La performanța de autenticitate şi firesc a peliculei contribuie în mare măsură şi operatorul Cristian Comeagă, un colaborator de nădejde al regizorului în tentativa creării unui film antrenant, original, firesc şi omenesc.

Alături de acelaşi director de imagine, Cristian Comeagă (devenit şi producător), tot în combinație cu studiouri franceze, Nae Caranfil a revenit pe platouri cu încă un „film de public", *Asfalt Tango* (sosit, de asemenea, la Bucureşti, după premiera pariziană, cu un voluminos „dosar de presă"). Rețeta de succes a filmului este sintetizată în „synopsis"-ul publicitar: „Luați unsprezece romance frumoase de pică, puneți-le să viseze la glorie, adăugați un impresar dubios şi o femeie de afaceri străină, urcați-i pe toți într-un autobuz cu destinația Paris, zguduiți bine vehiculul şi lansați în urmărirea lui un soț disperat. Rezultatul este un «road movie» care, dată fiind starea dezastruoasă a şoselelor din România, nu poate fi decât o comedie". Regizorul se regăseşte – spiritual, ironic, lucid, tonic, senin şi acid – în *Asfalt Tango*, „complicitatea" sa cu spectatorii fiind şi aici, ca şi în filmul anterior, un atú important al viziunii scenaristice şi regizorale. „Expediția" spre oraşul luminilor este condusă de o matroană rasată, autoritară şi dibace, dar cam stresată de țara lui Dracula şi de asfaltul şoselelor româneşti (interpretată cu nerv şi vervă de Charlotte Rampling). În rolul soțului părăsit, Mircea Diaconu îşi valorifică plenar farmecul şi disponibilitățile comice, în secvențe de virtuozitate. Nici Florin Călinescu nu renunță la stilul său „mucalit", în rolul impresarului dubios, pus pe căpătuială, în timp ce Constantin Cotimanis, în rolul unui şofer cam tembel, care încearcă să ducă la bun sfârşit o glumă (de la începutul până la sfârşitul filmului), completează paleta umoristică cu tuşe groteşti. „Fetele" sunt Cătălina Răhăianu (Dora, imperturbabilă în hotărârea de a-şi schimba viața), Marthe Felten (Felicia, hotărâtă să „uite" limba română, până la proba contrarie, când, într-o situație-limită, îi ies pe gură cele mai simpatice blesteme româneşti, ba mai mult, asistând la întâmplările din final îşi încheie rolul cu un „merde" concluziv), Adina Cartianu (Grațiela, cu aptitudini de lider sindical), Delia Nartea, Monica Cziprian, Diana Dumbravă, Alina Nedelea, Andreea Măcelaru, Brânduşa Mircea, Erika Iscru (ultimele patru păstrându-şi în film... prenumele din viață). Mai joacă în film Dan Chişu (un mafiot simpatic), Stelian Nistor şi Daniel Florea (doi polițişti „cooperanți"), George Alexandru (un bătăuş tocmit), Ion Fiscuteanu (un şofer de taxi păcălit), Dan Aştilean (o pastişă de căpitan justițiar). Pe lângă operatorul Cristian Comeagă, din echipa vioaie a filmului mai fac parte scenograful Cristian Niculescu, autoarea costumelor Viorica Petrovici, inginerul de sunet Anuşavan Salamanian, monteurul Mircea Ciocâltei, muzica – element principal al filmului – fiind semnată de Anton Şuteu, Reinhardt Wagner şi ... de Nae Caranfil. În proiecții restrânse (la Festivalul „DaKINO", de pildă, în 1998) a putut fi văzut un al treilea lungmetraj de Nae Caranfil (o coproducție franco-italo-engleză), *Dolce Farniente,* ecranizarea unui roman de largă

circulație, „9 zile la Terracina” de Frederic Vitoux. Un roman original, axat pe o imaginară întâlnire, în burgul Terracina, între Henri Beyle – care nu-şi luase, încă, pseudonimul Stendhal, călător prin Italia, în căutarea fericirii, în drum spre Neapole – şi compozitorul italian Rossini, mai tânăr cu nouă ani, care-şi făcuse un nume şi care s-a oprit în aceeaşi localitate de la frontiera regatului, parcurgând un drum în sens opus. Pelicula – un „film occidental sută la sută” – îşi aştepta intrarea în circuitul difuzării când prima ediție a acestei istorii pornea spre tipar. Şi-o aşteaptă şi acum, la ediția a treia...

Un alt debut reprezentativ al anilor ’90 a fost acela al regizorului Radu Mihăileanu, absolvent al Institutului de înalte Studii Cinematografice din Paris. Filmul său *Trahir,* coproducție româno-franceză („Filmex” – „Parnasse Productions”, „Scarabée Films”), ajungea pe ecranele româneşti abia în primăvara anului 1994 – 4 aprilie –, după ce obținuse trei premii importante peste hotare (la Montreal, Viarregio şi Istanbul) şi după ce acumulase un voluminos „dosar de presă”. Iată ce scria, de pildă, „The New York Times” din 19 martie 1994 (sub semnătura Caryn James): „Deşi filmul este plasat în România, el are mai puțin de-a face cu particularitățile politicii din această țară cât cu relația pe care o au cu puterea cei forțați să trăiască în state represive, câştigând astfel o dimensiune generalizatoare”. Presa din țară nu a ezitat, însă, să caute (şi să găsească) similitudini între povestea eroului cinematografic şi o „biografie românească”, aceea – tragică – a poetului Ion Caraion, chiar dacă între cele două destine există, neîndoios, diferențe specifice. Eroul din *Trahir* – intepretat de un actor belgian, Johan Leysen –, după 11 ani de detenție face un „pact” cu securitatea, în schimbul publicării operei sale şi a dobândirii „libertății”. Libertatea în cauză este iluzorie, desigur, deoarece, vreme de aproape două decenii, poetul va fi controlat „la sânge” de către aceiaşi reprezentanți ai tristei instituții care l-au anchetat în anii detenției. Regizorul Radu Mihăileanu – totodată co-scenarist, alături de francezul Laurent Moussard – îşi aşează filmul pe un suport dramaturgie realist, lucid şi matur, filmul său denunțând, fără fraze retorice şi fără ostentații, mecanismele odioase ale regimurilor totalitare, puse în mişcare pentru compromiterea elitelor. Semnificativ este şi un citat din cronica filmului *Trahir* publicată de Francine Laurendeau în publicația din Quebec „Le Devoir” (11 septembrie 1993): „Grație unor filme ca acesta nu voi putea deveni niciodată o blazată a cinematografului... A vedea *Trahir* înseamnă să începi să înțelegi suspiciunea şi neliniştea care îi torturau pe aceşti exilați din țările Europei de Est, acuzați prea uşor de paranoia, să înțelegi că nu ajunge să schimbi țara ca să şstergi un trecut care te-a marcat”. La realizarea filmului au contribuit şi alți actori străini – printre care Mireille Perrier, Danielle Hugues –, alături de actori români – Alexandru Repan, Maia Morgenstern, Răzvan Vasilescu şi de un operator francez, Laurent Dailland. Radu Mihăileanu avea 34 de ani când a debutat cu acest film grav şi matur. Din acest punct de vedere nu avem neapărat de a face cu un „debut întârziat”, întârziată a fost doar premiera românească. După câțiva ani, regizorul a confirmat: *Trenul vieții,* cel de al doilea lungmetraj al său, s-a bucurat, la Bucureşti, de o primire triumfală. Scria Dana Duma în „Curentul” (din 12 noiembrie 1998): „De mult n-am asistat la o primire atât de entuziastă făcută unui film european. *Trenul vieții* de Radu Mihăileanu s-a oprit la Bucureşti după o staționare norocoasă la Festivalul de la Veneția

(unde a primit un premiu al presei internaționale şi premiul Anicaflash) reuşind să genereze *standing ovations.* Şi n-a fost vorba de o bunăvoință de circumstanță a numeroşilor spectatori, ci de o reacție spontană în fața unei poveşti care a emoționat şi a unui cinema de înaltă clasă". Comparabil – din punct de vedere tematic şi valoric – cu unul dintre cele mai „titrate" filme ale aceleiaşi perioade, *Viața e frumoasă* de Roberto Begnini, *Trenul vieții,* este, cum s-a scris, „un admirabil film coral", în care armonia numeroaselor voci care se fac auzite „comunică ideile şi emoțiile autorului", pelicula dobândindu-şi, astfel, pregnante trăsături de originalitate în raport cu celălalt film, tratat în stil solistic. Gândit ca un *road movie, Trenul vieții* este povestea unei comunități evreieşti est-europene: personajele recurg la o soluție ingenioasă pentru a scăpa de deportarea în lagărele naziste (acțiunea se petrece în 1941), înscenându-şi propria deportare: se îmbarcă într-un fals tren german, cu falşi prizonieri, destinația lor reală fiind Palestina, tărâmul eliberării. Performanța regizorului Radu Mihăileanu n-a fost deloc la îndemână, recursul la umor în situații tragice este un cuțit cu două tăişuri, dar testul a fost trecut cu brio. Printre interpreți, protagonisul din *Trahir,* Johan Leysen, alături de actori francezi şi români care-şi au, fiecare, „clipa de prim-plan", portretizând personaje memorabile: Michel Muller, Jacques Rufus, Clement Harari, Răzvan Vasilescu, Mihai Călin, Sanda Toma. Filmul relevă şi un exemplar „echilibru" între haz şi tâlc (amuzamentul copios „rimând" cu sensurile profunde), filmul dobândind, totodată, sclipiri particulare: prin muzica specifică, atât de personală, a lui Goran Bregovici, cu o inspirație în stare de grație. Regizorul Radu Mihăileanu – cu antecedente familiale cinematografice, dacă ne amintim faptul că tatăl său, publicistul Ion Mihăileanu a fost scenaristul filmului *Duminică la ora 6* de Lucian Pintilie – avea să confirme şi în mileniul III, în special prin cariera cinematografică franceză.

Au fost şi alte câteva debuturi în anii '90, unele cu cântec. Bogdan Drăgulescu, de pildă, nu s-a putut integra „valului de debuturi" post-revoluționare dar... i-a ajuns din urmă pe unii dintre colegii de generație, ba chiar i-a întrecut, găsind „uşi deschise" la studiourile cinematografice din Chişinău. Avea un „as în mânecă". Despre filmul său de institut, *Prinşi în plasă* – un metraj mediu cu gaguri în cascadă, irezistibile ironii cazone – criticul Valentin Silvestru nu se sfia să spună că este o capodoperă. La Chişinău, Bogdan Drăgulescu a făcut tot o comedie, dar mult mai diluată, *Unde fugi, maestre?,* axată pe realități specifice, susținută de un actor în vervă, Mircea Diaconu. Din păcate acest regizor cu sigure însuşiri comice n-a mai ajuns niciodată la lungmetraj după 1992 (când a lucrat filmul *Unde fugi, maestre?).* Spre sfârşitul ultimului deceniu al veacului – după ani lungi de pauză în „dosarul" debuturilor – au mai ajuns la film doi tineri, Bogdan-Cristian Drăgan şi Marius Barna, ei fiind beneficiarii ultimului concurs de scenarii („pentru debut regizoral") inițiat de fostul organism de coordonare, Centrul Național al Cinematografiei, căruia i-a luat locul, din toamna anului 1997, Oficiul Național al Cinematografiei, pentru ca, ulterior, să urmeze un „la loc comanda"... Bogdan Cristian Drăgan a transpus pe ecran un scenariu de Horia Pătraşcu, *Cortul.* Prin acest scenariu, Horia Pătraşcu a intenționat, neîndoios, o replică la scenariul său din urmă cu trei decenii, *Reconstituirea;* ca şi acolo, personajele (şi însuşi „cortul" care adăposteşte acțiunea) sunt

investite cu sensuri simbolice: de pe o stradă laterală – unde nişte lucrători, în jurul unui cazan cu smoală care dă în clocot, încearcă să dea de urma unor defecţiuni la o conductă – sunt evocate, întâi ca un ecou îndepărtat, apoi cu efect direct asupra personajelor tramei, evenimentele din decembrie '89. Acţiunea se petrece pe parcursul zilei de 21 decembrie 1989, în curtea unei ambasade (a Republicii... Bruthasso). Pe structura unui scenariu cu finalităţi metaforice, regizorul Bogdan-Cristian Drăgan – ajuns destul de târziu la filmul de lungmetraj, după ce, încă din 1991, cu un „film de şcoală", *Ema,* obţinea un Mare Premiu la Costineşti – a simţit nevoia să-şi „topească" propriile fantasme cinematografice (stabilind relaţii cu istoria filmului mondial şi românesc, de la primele citate, acela cu „stropitorul stropit", până la trimiterile sofisticate spre „noul cinema" sud-american), îndepărtându-se astfel de semnificaţiile iniţiale ale scenariului, obţinând un film baroc, fugind după prea mulţi iepuri dintr-o dată. Actori consacraţi, alături de tineri (într-o distribuţie redusă), au oferit garanţii de veridicitate personajelor: Victor Rebengiuc a devenit un muncitor „ca la carte", echipa de instalatori şi celelalte chipuri ale intrigii (o santinelă, nişte securişti, conspiratori) beneficiind, de asemenea, de interpretări credibile: Claudiu Bleonţ (un personaj „negativ"), Cristina Iacob (în rol tragic), Ilie Gheorghe, Anda Dinu, Emil Hoştină, Constantin Cotimanis, Valer Delakeza, Marian Negrescu. Operatorul Emil Stan contribuie elocvent la structura imagistică a filmului, în care pasajele realiste sunt contracarate de secvenţe onirice, fantasmatice.

La începutul anului 1999 a avut loc şi premiera filmului *Faţă în faţă* de Marius Theodor Barna, care şi-a transpus pe ecran un scenariu propriu, cu numai două personaje principale (şi cu un post de televiziune care însoţeşte eroii pe parcursul celor 24 de ore ale „momentului" lor de criză), susţinute de actori importanţi. Maia Morgenstern interpretează rolul unei scriitoare disidente din anii totalitarismului care află astăzi – printr-o acţiune mediatică brutală şi isterizată – că soţul ei, un publicist reputat, a fost, ani la rând, informator al securităţii. Reacţiile personajului feminin se înscriu pe o paletă, practic, infinită: furie, îndoieli, nelinişte, spaimă, greaţă, compasiune, serenitate. Actriţa este secondată de Şerban Ionescu, care nuanţează atent forţa şi slăbiciunile personajului, revăzându-şi cu luciditate trecutul şi depăşind cu demnitate, cu cuget împăcat, „momentul adevărului". Cel de al treilea „personaj" (postul de televiziune „Tele Plus") seamănă cu câteva posturi care au intrat în viaţa noastră zilnică: moderatorul TV are... bretele (Adrian Titieni), transmisiile în direct au intrat în cotidian, reporterul (Şerban Pavlu) are şi el „modele" în realitate; mai joacă în film Horaţiu Mălăele şi Mircea Rusu, în timp ce alte două personaje – interpretate cu farmec psihologic de Mircea Diaconu şi Magda Catone (un profesor de ţară şi consoarta lui, ajunşi, din motive complicate, de ani de zile, „departe de lumea dezlănţuită" – sunt menite să pună pe gânduri. Printre colaboratorii regizorului: operatorul Alexandru Solomon, autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu, scenograful Ştefan Antonescu, compozitorul Petru Mărgineanu, monteuza Melania Oproiu. înaintea acestui „debut", regizorul îşi „făcuse mâna" şi cu un film TV, *Război în bucătărie,* pe un scenariu de Răsvan Popescu.

Ajunşi la acest capitol, al producţiilor de televiziune, ar fi de subliniat încă o dată, concluziv, faptul că Studioul de Film TV (condus în anii ’90 de regizorul Dan Necşulea) a favorizat insistent creaţia cineaştilor debutanţi, într-o etapă deloc prielnică debutului pe marile ecrane. Astfel se face că, la Studioul de Film TV, pe lângă creaţiile unor regizori consacraţi realizate în anii din urmă – aş reaminti doar câteva titluri: *Aici nu mai locuieşte nimeni* de Malvina Urşianu, *Scrisorile prietenului* de Mircea Veroiu, *Conferinţă la nivel înalt* de Radu Gabrea, *Capul de zimbru* de Nicolae Mărgineanu, serialul *Ochii care nu se văd* de Dan Necşulea, *Nuntă cu sirenă* de Dumitru Dinulescu –, pe lângă documentarele de anvergură ale Luciei Hossu Hongin – serialul *Memorialul durerii* sau mini-serialul *Tragedia românilor de pe nava Maersk-Dubai,* mostre de profesionalism angajat, de atitudine şi de operativitate civică – a oferit spaţii largi de manifestare cineaştilor la început de carieră, favorizând debuturi (mai mult sau mai puţin întârziate). În condiţiile finalului de secol şi de mileniu – în care, din pricini diverse, debutul pe marele ecran a devenit o utopie –, mâna de ajutor întinsă unor tineri a însemnat mai mult – şi altceva – decât un act de caritate. La Studioul de Film TVR a fost realizat – şi prezentat pe post – un ciclu de şase „poveşti”, cu „iubiri imposibile” (scrise sau sugerate de Marius Dumitru Şopterean), în tot atâtea filme, de mediu sau scurtmetraj. Ciclul a fost inaugurat prin filmul *Lumina* de Gheorghe Preda (ale cărui mici bijuterii studenţeşti – *Cântarea cântărilor, Madame Bovary, Schimbarea la faţă* sau documentarul dedicat regizorului Aureliu Manea – au constituit, pentru cinefili, mari bucurii). Iubirea imposibilă din *Lumina* este aceea dintre un tânăr târât prin închisorile comuniste ale anilor ’50 şi o fată plăpândă (cu trupul în gips) zărită – ca o lumină – prin fereastra închisorii. Dincolo de dificultăţile subiectului, povestea este narată cu discreţie şi acurateţe, filmul are un crescendo tragic (chiar dacă iese din orizontul predilect – tematic, dar mai ales stilistic – al regizorului, lansat prin pelicule ironice, sarcastice, cu miez filosofic). Scurtmetrajul *Ploaia* a descoperit un cineast de mare sensibilitate, Sinişa Dragin, care avea să obţină „credit” şi pentru un film TV de lungmetraj, *Lunga călătorie cu trenul,* o peliculă multiplu premiată, înscrisă printre realizările cinematografice de vârf ale micului ecran în ultimii ani ai veacului XX. Revenind la scurtmetrajele de debut, regizorul Vali Hotea – în *Meditaţie* – şi-a afirmat simţul filmic într-o poveste despre jocul înşelător al aparenţelor, scurt metrajul *Aur* de Teodor Hacigheanu – cu frumoasa Mara Grigore (o actriţă pe care filmul românesc, din păcate, a cam ocolit-o, doar regizorul Stere Gulea i-a oferit două partituri „pe măsură”, în filmele sale post-revoluţionare) şi mereu surprinzătorul Mihai Constantin – este o poveste de adulter „cu final neaşteptat”, în *Muşcatele,* regizorul Radu Muntean – însoţit de Mitică Popescu, Ioana Cita Baciu, Eugen Racoţi – descoperă, cu simţ tragico-grotesc, fisurile unei „iubiri de-o viaţă”. Acelaşi tânăr regizor, Radu Muntean, a repurtat Marele Premiu la Festivalul de la Costineşti (decedat în pragul ediţiei jubiliare, a XX-a) pentru scurtmetrajul TV *Tragica poveste de dragoste a celor doi,* un film „pus pe muzică” (al cărui „termen proxim” ar putea fi cunoscuta „romanţă pentru îndrăgostiţi” a cineastului rus Andrei Mihalkov-Koncealovski). Tânărul cineast, ajutat de operatorii Constantin Chelba şi Max Lemnij, de formaţia „Timpuri noi” şi de interpreţi tineri ca Sorin Cristea, Geanina Corondan, Adrian Pleşca, continua

să-şi aştepte – alături de mulţi alţi colegi de generaţie – producătorii, pentru debuturile (întârziate) în filmul de lungmetraj. O şansă a avut, în 1999, tot la Studioul de Film TV, regizorul Alexandru Maftei, care a debutat pe un scenariu elaborat împreună cu Lucian Georgescu, *Fii cu ochii pe fericire,* povestea unei promoţii de liceeni după 20 de ani de la terminarea şcolii. Şi alte redacţii ale micului ecran – fie ele culturale, ştiinţifice, sociale, tinereşti sau religioase – au realizat, în ultimii ani, o serie de filme (documentare, de ficţiune) notabile. Un singur autor, de pildă, Grid Modorcea, a realizat, la redacţia „Viaţa spirituală", câteva zeci de eseuri cinematografice, printre care *Satul ca o icoană, Treptele extazului* (1994), *Dumnezeirea la Eminescu, Sub fereastra mare, loc de închinare, Nădejdea creştină, Miracolul românesc, Dreptul de a-ţi plânge morţii* (1995), *Obârşia lui Eminescu, Brâncuşi – cioplitorul de suflete, Dumnezeu s-a născut la sat, Dumnezeul lui Ion Creangă, George Enescu – alesul lui Dumnezeu* (1996), *Crăciun în Maramureş, Ţara colindelor, Bârlogul lui Faust, Nicolae Grigorescu – pictorul de biserici* (1997) ş.a. La televiziune, filme „mascate" au fost realizate, în ultimii ani ai mileniului trecut, şi în cadrul Teatrului Naţional de Televiziune. Amintesc doar câtva titluri: *Şarpele* de Viorel Sergovici (pornit de la o proză de Mircea Eliade, cu Claudiu Bleonţ, Gheorghe Dinică, Mitică Popescu, Ilinca Goia, Mircea Rusu, Victoria Cociaş, Cătălina Mustaţă, Alexandru Jitea, Tomi Cristian în distribuţie), *Mutul* de Olimpia Arghir (după un *scenariu* de Constantin Banu, cu Maria Ploae şi Teodora Câmpineanu), două ecranizări ale lui Silviu Jicman, *Spitalul special* (după o piesă de Iosif Naghiu) şi serialul *Căsătorie imposibilă* (pe un text de Alex Ştefănescu). O vreme, la TVR, steagul cinematografului a fluturat pe catarg...

ANUL „ZERO" AL CINEMATOGRAFIEI NAŢIONALE

Anul de „graţie" 2000 rămâne – din motive, practic, inexplicabile, deopotrivă de ordin managerial, administrativ, obiectiv şi subiectiv – un an „de pomină" în istoria cinematografiei naţionale. Nu de alta, dar pe parcursul lui nu a fost prezentată pe marile ecrane nicio premieră de film românesc! Nu a existat o asemenea situaţie dezastruoasă de la sfârşitul primului război mondial încoace (ba chiar şi anul 1920 a „marcat" vreo două premiere!). Din punct de vedere productiv s-a mai întâmplat o asemenea contra-performanţă, e drept, şi în primul an de după revoluţia din decembrie '89 (am şi semnalat-o ca atare), numai că atunci existau câteva „rezerve" în portofoliul distribuitorilor cinematografici, câteva filme interzise în anii regimului totalitar, deci pe marile ecrane au ajuns unele filme româneşti necunoscute (sau prea puţin cunoscute) publicului larg. Anul 2000 rămâne, aşadar, un an singular în istoria cinematografiei naţionale. Respectiva „linişte" productivă ne-a cam speriat la vremea respectivă, când se împlinise un deceniu de la acel decembrie „izbăvitor" care ne crease cu totul şi cu totul alte orizonturi de aşteptare. Dar nu numai că nu apăruseră, în anii'90 ai veacului trecut, aşteptaţii „câini cu covrigi în coadă", ci absenţa oricărei premiere de lung metraj româneşti ne-a creat o senzaţie de „sfârşit de lume", fapt care, conjugat cu „moartea clinică" a studiourilor specializate în filme documentare şi de animaţie („SahiaFilm" şi „Animafilm") ne-a determinat să vorbim, „la cald", despre „anul zero al cinematografiei naţionale". Abia după schimbarea secolului şi a mileniului s-a demonstrat că a fost vorba despre „liniştea dinaintea furtunii", dar n-aveam de unde să ştim, atunci, la sfârşit

de secol XX şi de mileniu II, ce va urma într-un viitor relativ apropiat. Ţin minte, însă, şi câteva dintre „semnele de speranţă" pe care le păstram chiar în acele clipe, când filmul românesc părea că se îndreaptă, inexorabil, spre „ultimul ţărm". Primele ediţii ale festivalului studenţesc „CineMAiubit"(care debutase în noiembrie 1996) au cuprins retrospective ale unor filme studenţeşti realizate de-a lungul anilor, şi o primă constatare care se impunea după re-vizionarea acelor creaţii de început era aceea că majoritatea regizorilor valoroşi din „filmele de şcoală" (oricât de paradoxal ar părea acest lucru) au ajuns relativ repede în circuitul productiv. Într-o primă retrospectivă (consacrată filmelor realizate între anii 1968-1980) au fost incluse filme precum *Uşa* de Radu Gabrea, *Cercul* de Mircea Veroiu, *Viaţa în roz* de Dan Piţa, *Examen* de Cristina Nichituş, *Gestul omului* de Ştefan Fay şi Florin Paraschiv, *Warf* de Mircea Daneliuc, *Cămin studenţesc* de Ioan Cărmăzan, *Undeva, odată... un om* de Sandu Păun, *Azi, mălai* de Ion Stanciu, *Febra* de Dorin Moldovan (scenarist şi operator: Vivi Drăgan Vasile), *Nuca* de Florin Mihăilescu, *Helmut cel mut* de Daniel Medvedov, *Recreaţia mare* de Ioana Holban Popescu, *Despre altceva* de Doina Maximilian, *Tragicul de uzură* de Liliana Vâlcianov, *Invitaţii trebuie onoraţi* de Adrian Sârbu. Destul de productivă a fost şi recolta anilor '80, după cum o dovedesc filmele retrospectivei realizate între 1981 şi 1989: *Ciné-verité* de Laurenţiu Damian, *Arta apărării individuale* de Ovidiu Bose Paştina, *Aur cât un nasture pe piept* de Mihai Diaconescu (alias Anghel Mora), *Solo pentru sax* de Radu Nicoară şi Relu Moraru, *Culorile zborului* de Mircea Plângău, *Frumos e în septembrie la Veneţia* de Nae Caranfil, *Nichita Stănescu – De la o vreme am început să gândesc în cuvinte* de Branislav Guzina, *Dreptul la ipocrizie* de Radu Caranfil, *Impăiaţi-vă iubiţii* de Dimitrie Vitanidis, *Play-back* de Alexandru Spătaru, *Prinşi în plasă* de Bogdan Drăgulescu, *Sonata anilor de mătase* de Marius Şopterean, *Vreme trece, vreme vine* de Octavian Brânzei. Iată şi câteva dintre filmele „de Institut" ale anilor 1990-1994: *La bunici* de Sorin Drăgoi, *Întâlnire la subsol* de Alexandru Solomon, *Zile albe* de Ionuţ Teianu, *Respiraţii* de Mircea Ciocâltei, *Reportaj din Golania* de Eugen Ciocan, *Neputinţa* de Ştefăniţă Manea, *Ema* de Bogdan Cristian Drăgan, *Mimi* de Cornel Lazia şi Lucian Georgescu, *Menu complet* de Alexandru Cătălin Fetiţa, *Poveste* de Emanuel Grigorcea, *Anti-interviu Mihai Stănescu* de Tudor Potra, *Cântarea cântărilor* de Gheorghe Preda, *Marea aventură* de Vali Hotea. Retrospectivele de la „CineMAiubit" au conţinut şi două „calupuri" masive de filme ale promoţiei '95 şi – respectiv – '96. Iată ce filme şi ce nume de regizori propunea anul 1995: Zece *minute cu clasa muncitoare* de Florin Iepan, *Cu poporul, pentru popor* de Cătălin Cocriş, *Sara, jurnalul lumii libere* de Napoleon Helmis, *Mail life* de Marius Barna, *Ultimul Charlot* de Cristian Dumitru, *Matrimoniale* de Dan Raţiu, *Visul meu american* de Teodor Oprea, *O să fie bine* de Titus Muntean, *Iubire confort III* de Viorel Timaru, *Sâmbătă seară* de Radu Dragomir, *Cinema* de Cornel Loren Răducanu, *Ea* de Radu Munteanu, *Unii îl numesc destin* de Cornel George Popa, *Atât de aproape* de Alexandru Pleşca, *Lepădaţii* de Napoleon Helmis. Din anul 1996 datează *America* de Mary-Ann Georgescu, *La est de vest* de Dan Raţiu, *Fără pantofi în cer* de Cristian Dumitru, *Grigore şi Marieta* de Cătălin Cocriş, *Spill* de Sorin Bucătaru, *Actualităţi* de Gabriel Bugnar, *Sala de aşteptare* de Laurenţiu Rusescu, *Blestemul aurului* de Eugen Leahu, *Johnny Big Deal* de

Cătălin Dordea. La ediția I a Festivalului studențesc „CineMAiubit”, câteva din aceste filme, pe bună dreptate mult aplaudate, au figurat în palmares: *O să fie bine* (Marele Premiu), *Fără pantofi în cer, Grigore şi Marieta, Iubire confort III, Lepădații, Sâmbătă seară*, printre laureați fiind Cătălin Cocriş (premiul de regie), Alexandru Sterian (premiul pentru imagine), Viorel Timaru (premiu de scenariu), Laura Georgescu (premiu de montaj), Nora Covali (premiul de interpretare feminină pentru *Lepădații),* Gabriel Spahiu (premiul de interpretare masculină pentru *Sâmbătă seară).* La ediția a II-a a festivalului, Marele Premiu a revenit filmului *Telefon în străinătate* de Hano Hoffer, Premiul Special peliculei *Maria* de Călin Peter Netzer, premiul de regie lui Cristian Mungiu (pentru filmul *Mariana),* premiul de imagine – Mihai Sârbuşcă *(Maria),* premiul de scenariu – Anca Yvette Grădinariu *(Cu taxi-ul cred*), premiul de sunet şi montaj – Laura Georgescu *(Îngerul),* premiul de interpretare feminină – Teodora Herghelegiu *(Îngerul),* premiul de interpretare masculină – Mihai Brătilă *(Până la capăt).* Filme studențeşti valoroase au fost şi în edițiile următoare (1998 şi 1999) ale festivalului CineMAiubit (devenit internațional): *Mâna lui Paulista* de Cristian Mungiu, *Golgota* de Ovidiu Georgescu, *Bus* de Răzvan Mărculescu, *Ultima bobină* de Gianina Chelaru, *Dac-Air* de Dorin Stana, *Livret militar* de Iuliana Constantinescu, *Nu* de Dragoş Iuga, *Diabolique IV* de Marius Neacşu etc. Multe dintre aceste filme studențeşti au fost premiate şi peste hotare: *Fariseii* de Teodor Oprea la Porte le Bouc în Franța, unde, în alte ediții, aveau să fie premiate şi peliculele *Trenul fantomă* de Gabriel Bugnar, *Noli me tangere* de Igor Cobileanski; *Menu complet* de Cătălin Fetița a fost inclus în mai multe palmaresuri, la Tel Aviv, în Israel, la Cergy-Pontoise în Franța; tot în Franța, la Poitiers, a fost premiat scurtmetrajul *Marea aventură* de Vali Hotea; filmul lui Marius Barna *Mail Life* a fost laureat la câteva competiții, Edinburgh, Montreal, Sankt Petersburg; la festivalul internațional DaKINO au fost incluse în palmares *În fiecare zi e noapte* de Alexandru Maftei şi *Sara, jurnalul lumii libere* de Napoleon Helmis (primul dintre aceste filme a fost premiat şi la Biaritz, al doilea a participat şi la Montecatini); *Trei ore cu Roxana* de Radu Dragomir s-a impus la Ciudad de Mexico, filmul lui Dan Rațiu *Matrimoniale* a obținut Marele Premiu la Karlovy Vary (din păcate, protagonista, Maria Săuleac, s-a retras şi ea, la o vârstă foarte tânără, din această lume); printre premianți se numără şi două dintre colaboratoarele regizorului Călin Peter Netzer la filmul *Maria,* Diana Dumbravă (premiul de interpretare la Mar del Plata) şi Mihai Sârbuşcă (premiul de imagine la München), unde – în prestigioasa competiție tradițională a şcolilor de cinema – a fost laureat şi Hanno Höfer, regizorul scurtmetrajului *Telefon în străinătate.* La această lungă listă de absolvenți recenți la acea vreme – sau relativ recenți – ai Universității de Artă Teatrală şi Cinematografică pot fi adăugate alte lungi liste, ale absolvenților de la şcolile superioare particulare. Aleg un singur exemplu, Facultatea de Arte „Hyperion”, printre absolvenții căreia – din 1995 încoace – figurează regizori ca Adrian D. Conerth, Ştefan Somogyi, Iuliu Matei, Valeriu Stihi, Felicia Călina Soradi, Ioana Vulpescu, Octavia Păşcuț, Cătălin Saizescu, Alexandru Oreste Theodorescu, Dan Chisovski, Stela Nacu, Daniel Petcan, Ioana Dorobanțu, Diana Maria Mihailopol, Gheorghe Obrocea, Dorothea Pancu, Mircea Popovici. Câteva dintre filmele acestora, sau ale altor studenți, din ani mai

mici, au fost remarcate în diferite împrejurări (naționale şi internaționale): *Zâmbiți, vă rog, că e gratis!* de Cătălin Saizescu, *Rugă* de Ioana Dorobanțu – ambele prezentate la festivalul de la Cotbus –, *Doliu în paradis* de Mircea Popovici, *Nota zece pentru pâine* de Diana Mihailopol (dedicat marelui artist fotograf care a fost Aurel Mihailopol), *Prințesa fluture* de George Dogaru etc. După cum se poate observa – deşi n-am recurs la toate exemplele posibile, regizori proaspeți fiind lansați şi în cadrul altor facultăți particulare –, cinematograful românesc avea cu cine să pornească la drum în mileniul următor. Desigur, nu exista nici o garanție că aceste nume – sute de nume! –, deşi este vorba despre profesionişti ai regiei, ai operatoriei, ai altor meserii cinematografice, pot realiza filme *valabile* în viitorul imediat (sau îndepărtat). Există, mereu, un „coeficient de pierdere". Din trei volume de poeți „în perspectivă" (editate de-a lungul anilor de prietenul meu, criticul literar Laurențiu Ulici în ciclul „prima verba") au rămas... doi-trei poeți „valabili". Dar *meseria* de poet nu poate fi comparată cu *meseria* de regizor. Dacă, pe bună dreptate, s-a renunțat la „şcoala de poezie", *şcolile de regizori* au proliferat în progresie geometrică şi rezultatele sunt cele semnalate până acum: în ciuda scepticilor (care critică învățământul de film românesc), frontul creator virtual cuprinde zeci, sute de *profesionişti* – buni sau răi – care n-au primit „botezul focului" şi nici nu existau prea multe şanse să-l primească în viitorul apropiat. Nu întâmplător am citat zeci şi zeci de nume ale unor cineaşti *in spe:* rămânea de văzut *în anul 2000 dacă* şi *cum* se vor integra ei în angrenajul cinematografiei naționale, câți dintre ei (şi dintre ceilalți, pe care nu i-am luat în discuție) vor ajunge o dată şi o dată să facă film. Dar multe dintre multele nume pe care le-am menționat, şi multe dintre titlurile de filme aduse în discuție au reprezentat (şi unele reprezintă în continuare) nu numai nişte semne de speranță: reprezentau şi reprezintă nişte garanții. Primul deceniu al mileniului III a confirmat, parțial, aceste speranțe.

Când încheiam prima ediție a „Istoriei filmului românesc", în acel „an zero" al cinematografiei naționale, sfârşitul de veac şi de mileniu ne mai oferea două-trei semne încurajatoare. Un film studențesc, *Nu* de Dragoş Iuga repurta un „Spic de argint" în Spania, la Valladolid, iar edițiile 2000 ale Festivalurilor „CineMAiubit" şi „DaKINO" au fost bogate în promisiuni cinematografice. Eram cuprinşi, însă, şi de o „tristețe iremediabilă". Nu numai din pricina impasului cinematografic momentan. Dar cine se gândea că, în anul sfârşitului de secol şi de mileniu, vom merge cu o floare la Bellu, pentru a-l reîntâlni pe George Littera, eminentul critic şi teoretician al artei a şaptea, atât de des evocat – prin judecățile sale de valoare fără de moarte – în acest compendiu cinematografic?

TRIUMFUL UNEI NOI GENERAŢII (2001-2010)

LECŢIA DE ECHILIBRU A REGIZORULUI NAE CARANFIL

După cum s-a văzut şi pe parcursul acestei cărți, filmul tânăr a determinat, în diferite faze din istoria cinematografiei naționale, perioade marcante de efervescență estetică, provocând momente artistice rezonante, impulsionând producția autohtonă de filme, nu o dată, în zone de interes

cultural major. Primul deceniu din noul veac şi mileniu a reprezentat, atât pe plan valoric cât şi – mai ales – din punctul de vedere al recunoaşterii internaţionale, cel mai fast deceniu din întreaga poveste a filmului românesc, triumful unei noi generaţii de cineaşti. Din punctul meu de vedere, semnalul acestei adevărate Renaşteri a fost dat de filmele regizorului Nae Caranfil (unele, despre care am vorbit, încă, din ultimul deceniu al veacului trecut), pentru ca principalul deschizător de drum să rămână Cristi Puiu, şi îndeosebi filmul său *Moartea domnului Lăzărescu* (despre care vom vorbi într-un capitol viitor), după care – profitând de conjuncturi internaţionale mai favorabile ca oricând – să se impună noi şi noi nume de „tineri de viitor" astfel că filmul românesc – îndeosebi după impresionanta „Palme d'Or" obţinută de Cristian Mungiu la Cannes – să devină, câţiva ani la rând, principala „vedetă" a unor prestigioase confruntări mondiale. Pe bună dreptate, încă în anul 2006 („tânărul cinema românesc" avea să se afirme în continuare), criticul de film Mihai Fulger lansa un volum, *„Noul val" în cinematografia românească*, între coperţile căruia strângea mini-portrete şi interviuri cu 12 reprezentanţi ai „filmului tânăr", şi anume Nae Caranfil, Thomas Ciulei, Alexandru Solomon, Cristi Puiu, Hanno Höfer, Cristian Mungiu, Florin Iepan, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu, Tudor Giurgiu, Constantin Popescu, Corneliu Porumboiu. „Cap de listă", aşadar, şi pentru autorul cărţii, era Nae Caranfil, criticul Mihai Fulger deschizându-şi „cuvântul introductiv" cu afirmaţia: „De câţiva ani, comentatorii filmului românesc vorbesc despre un «Nou val», anticipat de Nae Caranfil". În mini-portretul regizorului, din respectiva carte, se precizează faptul că Nae Caranfil a părăsit, în 1988, pentru o vreme, România, stabilindu-se la Bruxelles, unde a participat la Laboratorul Scenariştilor Europeni, condus de cehul František „Frank" Daniel, unde scrie scenariul filmului *Restul e tăcere*, premiat la Paris în 1995 („Grand Prix du Meilleur Scénariste") şi la Los Angeles în 1999 („ 2nd Prize Harley & Merryll International Screenwriting Contest"), pentru a câştiga în 2005 concursul organizat de Centrul Naţional al Cinematografiei din Bucureşti. Revenit în ţară după decembrie '89, Nae Caranfil a plecat în 1991 la Paris, unde a obţinut, prin concurs, o subvenţie pentru proiectul de coproducţie franco-română intitulată iniţial *Duminici cu bilet de voie*, şi devenită È *pericoloso sporgersi* (un film despre care am vorbit într-un capitol anterior, şi a cărui premieră mondială a avut loc la Cannes în 1993). Am insistat, acum, asupra acestor date biografice pentru că, neîndoios, experienţele străine parcurse de regizor în acei ani au contribuit la desăvârşirea formaţiei sale artistice şi la conturarea „lecţiei de echilibru" oferită confraţilor săi prin filmele realizate în mileniul al III-lea. Primul film al lui Nae Caranfil din anii 2000 a fost coproducţia româno-franceză *Filantropica* (2002), „filmul de autor" recompensat cu numeroase premii naţionale şi internaţionale, printre care acelea de la Mons, Paris, Wiesbaden, Montréal, Bratislava, Newport Beach şi Atena, dar, dincolo de aceste importante recunoaşteri internaţionale, performanţa principală a regizorului, cu acest film, mi se pare aceea subliniată de Dana Duma în comentariul din volumul *„Noul val" în cinematografia românească*, intitulat „Un caz rar de consecvenţă": „Spre deosebire de mulţi cineaşti de pe meleagurile noastre, Nae Caranfil nu se sfieşte să recunoască importanţa succesului de public. El a reuşit, de altfel,

o performanță notabilă cu *Filantropica*, comedia despre moravuri «de tranziție», care a reuşit în 2002 să redeştepte interesul publicului nostru pentru filmul românesc, după o lungă perioadă de indiferență. Reuşita cineastului se datorează, desigur, calității sale de a scrie poveşti interesante şi replici memorabile, flerului său de a-şi alege colaboratorii, dar şi înțelegerii unui principiu simplu: autorul trebuie să considere publicul la fel de inteligent ca el". Personaj principal al acestei comedii despre „moravuri de tranziție" este un modest profesor de liceu, Ovidiu, care, printr-un „joc al întâmplării" plonjează într-o lume fabuloasă din anii de debut ai veacului XXI, mafia cerşetorilor, o lume reală (deloc fictivă!) a începutului de nou mileniu, apărută ca o rezultantă directă a dificultăților existențiale din societatea românească post-revoluționară. Pornind, aşadar, de la o temă cu substrat grav, dramatic, regizorul Nae Caranfil recurge la o abordare originală, punctând scenariul şi filmul cu un umor inteligent, acaparant, cu replici vioaie, spirituale, recomandându-şi încă o dată stilul său atât de personal (afirmat în *È pericoloso sporgersi*, *Asfalt Tango*, *Dolce far niente*), care a determinat-o pe superba sa interpretă din *Asfalt Tango*, Charlotte Rampling, să-l numească „un Woody Allen din Est". Revenind la trama propriuzisă a filmului *Filantropica*, ar fi de menționat faptul că lumea aceasta grobiană adusă pe ecran are şi un „guru", pe interlopul „om de afaceri" şi „artist" Pepe, „textierul oficial" al cerşetorimii, autorul unor slogan-uri de efect, menite să sporească şansele cerşetorilor în relația cu „binefăcătorii" lor. Să adăugăm şi faptul că modestul profesor de liceu Ovidiu este „însurat" peste noapte cu Miruna, pentru ca acest cuplu să devină „actorii" principali ai noului experiment inițiat de Pepe, jucând, seară de seară, comedia unui cuplu nevoiaş care beneficiază de mila şi compasiunea semenilor. Este de la sine înțeles faptul că o asemenea „poveste", care beneficiază şi de un Mircea Diaconu pe post de Ovidiu şi de un Gheorghe Dinică în rolul lui Pepe, avea toate şansele „să rupă gura târgului", distribuția mai cuprinzând nume precum Mara Nicolescu, Viorica Vodă, Cristian Gheorghe, Marius Florea Vizante, Florin Călinescu. Din „echipa" realizatorilor, l-aş aminti în primul rând pe directorul de imagine Vivi Drăgan Vasile, care s-a priceput să înfățişeze expresiv şi subteranele lumii aduse pe ecran, printre ceilalți colaboratori ai regizorului fiind compozitorul Marius Mihalache, autorii montajului Thierry Derodes şi Tiberiu Theodorescu, scenograful Mihnea Mihăilescu, inginerii de sunet Jean Claude Brisson, François Domere şi Horea Murgu, autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu. Practic, şi prin acest al patrulea lung metraj al său, regizorul Nae Caranfil, aflat în fruntea unei noi generații de cineaşti, oferă o benefică „lecție de echilibru": hazul său este captivant, dar nu trece niciodată dincolo de limitele bunului gust şi nici nu periclitează în vreun fel gravitatea temei abordate, ci, dimpotrivă, o potențează, prin contrast. Deşi filmul *Filantropica* a fost bine (chiar foarte bine) primit atât de public cât şi de critică, aveau să treacă şase ani până la următoarea premieră cinematografică a regizorului Nae Caranfil, *Restul e tăcere*, chiar dacă scenariul acestui film era scris (şi premiat pe alte meridiane, cum am văzut) încă din secolul trecut. Încă din titlul cronicii de premieră („Caiete Critice" nr. 3-5/ 2008) vorbeam despre „un film de suflet". Era, efectiv, un film de suflet, atât pentru regizor cât şi pentru noi, spectatorii, tocmai pentru că acest frumos film de epocă (a cărui

acțiune se petrece în primele decenii ale veacului trecut) nu vorbeşte despre o epocă oarecare, ci despre primii ani ai filmului românesc, când tineri entuziaşti au pariat cu viața lor pe viitorul noii arte. Pentru cineastul ale cărui filme anterioare au constituit, neîndoios, şi un îndemn adresat tinerilor realizatori de a aborda deschis, curajos, fără menajamente, problematica societății româneşti contemporane, un film precum *Restul e tăcere* poate fi considerat a-tipic, şi, oricum, este altceva decât filmele „minimaliste", de mare succes național şi internațional, ale tinerilor din ultima vreme. Superb este nu numai gestul cineastului de azi de a omagia opera înaintaşilor, ci şi modul în care este reconstituită pe ecran atmosfera Bucureştiului din anul 1911, cu contrastele sale, nori de praf şi parfumuri franțuzeşti, copii desculți şi toalete elegante, noroaie şi tocuri înalte, în timp ce peste toate acestea apărea un „nou templu al păcatului", cinematograful, cu contradicțiile şi curiozitățile sale. Filmul *Restul e tăcere* mixează armonios realitatea cu ficțiunea, pornind de la personaje, întâmplări şi evenimente reale ale epocii respective, cărora le află şi le împrumută corespondențe fictive. Pentru a nu lăsa loc la niciun fel de speculații, regizorul de azi păstrează intacte prenumele personajelor preluate din realitate: Grigore (Brezeanu) rămâne Grigore (Ursache), Leon (Popescu) rămâne Leon (Vernescu), Iancu (Brezeanu) rămâne Iancu (Ursache), iar Aristizza este, desigur, celebra actriță a vremii, Aristizza Romanescu. Secvențe autentice din filmul centenar sunt incluse, în mai multe rânduri, în *Restul e tăcere*, filmul care îşi propune azi să evoce filmările de la începutul veacului trecut. Povestea filmului *Restul e tăcere* este, aşadar, în mare parte adevărată, inspirată de personaje şi fapte reale ale epocii evocate, relația tânărului regizor de odinioară – care, la numai 20 de ani realiza un film istoric de anvergură – cu principalul său susținător financiar, care-şi crea în mod premeditat reputația unui Mecena dominator şi violent, constituind axul central al intrigii. Sunt incluse în povestea cinematografică de azi fapte sau supoziții reale privitoare la cei doi protagonişti – care, pe parcursul tramei se caută, se atrag sau se resping –, printre elementele narațiunii înscriindu-se şi incidentul petrecut la cinci ani după premiera filmului *Independența României*, când, se pare, Leon Popescu, lovit de o întunecare mintală precipitată, ar fi dat foc cu propria-i mână filmelor pe care le adăpostea într-o magazie a Teatrului Liric, în decembrie 1917, după care a urmat, cum am văzut la vremea respectivă, punerea lui „sub interdicție". În poveste intervine, cu rol important, şi un personaj feminin seducător, Emilia, cu o traiectorie sinuoasă şi cu destin tragic, un personaj în cazul căruia elementele de ficțiune par a deveni primordiale. Cinematograful însuşi devine personaj central al intrigii, cu susținătorii şi detractorii săi din acea epocă de început, când deschizătorii de drum au avut de înfruntat felurite opoziții (de pildă, forța economică a unor mari companii europene, printre care Gaumont şi Pathé). Sublim-emoțională rămâne secvența în care o mare actriță a teatrului românesc, Aristizza Romanescu vrea să participe, chiar cu rol de figurație, în filmul care se turna atunci – şi la care au participat, cum vedem în filmul centenar, alți mari actori, în roluri „cu nume", Aristide Demetriade (Domnitorul Carol), Constanța Demetriade (Doamna Elisabeta), Constantin Nottara (Osman Paşa), Ion Niculescu (Mihail Kogălniceanu); Aurel Athanasescu (Peneş Curcanul), Jeni Metaxa-Doro (Rodica), o seamă de mari actrițe, în roluri de

ţărănci sau de doamne de la Crucea Roşie, printre care Sonia Cluceru, Olimpia Bârsan, Elvira Popescu, Maria Filotti, Maria Ciucurescu, Agepsina Macri, Maria Giurgea ş.a. Filmul *Restul e tăcere* trebuie citit, însă, şi ca o alegorie despre condiţia artistului de oricând şi de oriunde: practic, regizorul Nae Caranfil, vorbind despre cineaştii marcanţi de ieri s-a gândit şi la condiţia actuală a cineastului-autor în relaţia cu producătorii, s-a gândit la propria condiţie artistică. Ne ajută, în extragerea acestor semnificaţii, îndeosebi două fraze ale autorului din „synopsis"-ul filmului (aflat în materialul de presă de la premieră). Prima: „Mai mult decât orice, este o poveste despre straniul concubinaj între Artă şi Bani, despre confuzia tragică ce planează peste această fragilă alianţă. Despre Michelangelii şi Papii din toate timpurile". Şi a doua: „Artistul şi Finanţatorul se ucid unul pe altul de-a lungul întregii istorii a omenirii. Dar peste aceste două cadavre devorate de viermi, peste acest peisaj morbid, OPERA tronează în toată splendoarea ei, cu un surâs pătat de sânge pe buze". Intenţiile autorului s-au materializat, neîndoios, în film: această alegorie despre condiţia artistului este perceptibilă în filmul său aşa cum şi-a dorit-o: ca un frison, sub forma unei emoţii difuze, greu de prins în cuvinte, ca o magie a unui cinematograf „de suflet". Pentru atingerea acestor performanţe artistice de excepţie, regizorul Nae Caranfil a fost ajutat de o echipă puternică de interpreţi şi colaboratori. Aş menţiona, în primul rând, performanţa cu adevărat extraordinară a Ioanei Bulcă în rolul cutremurător al Aristizzei. Cele (numai) două secvenţe ale minunatei actriţe – discuţia aparent ostilă cu tânărul regizor în separé-ul unei locande şi prezenţa pe platoul de filmare, unde improvizează, pe o ploaie furibundă, un discurs patriotic emoţionant (în condiţiile unui film din perioada pre-sonoră şi în faţa unei camere de luat vederi din care lipsea tocmai pelicula!) – reprezintă, practic, apogeul unei cariere cinematografice în care – am mai spus-o – n-a avut parte, din păcate, de roluri pe măsură. Pentru rolul regizorului de numai 20 de ani Grigore Ursache (Brezeanu) a fost desemnat Marius Florea Vizante, care a reuşit să impună trăsăturile de personalitate ale personajului său, marcându-i, deopotrivă, profilul de „enfant prodige", ambiţiile artistice, răsfăţurile vârstei, aroganţele afişate, complexele în relaţia cu finanţatorul său, dimensiunea bucuriilor şi decepţiilor prilejuite de situaţiile de viaţă prin care trece. Leon Negrescu (Popescu) este interpretat de Ovidiu Niculescu şi reuşeşte să fie un personaj autoritar, dinamic, dominator, dar duplicitar, conştient – ca şi alţi contemporani – de misiunea lui de protector al culturii. Un rol frumos crează Mirela Zeţa, Emilia sa fiind un personaj cu personalitate credibilă şi de influenţă în destinul apropiaţilor săi. Apar, în alte roluri, Mihai Gruia Sandu (Iancu Ursache), Valentin Popescu (Catargiu), Silviu Biriş (Raoul), Florin Zamfirescu (Colonelul Gutză), Vlad Zamfirescu (Nutzu), Nicu Mihoc ((Anton), Gavril Pătru (Cameramanul), Samuel Tastet (Duffin), Alexandru Hasnaş (Carol I). Directorul de imagine este un operator de succes în creaţia cinematografică a tinerilor din ultimii ani, Marius Panduru, căruia i-a revenit un rol important în crearea unei adecvate atmosfere de epocă şi al unui registru stilistic variat, cu intermezzo-uri comice şi cu accente dramatice. Şi alţi profesionişti valoroşi au susţinut „lecţia de echilibru" a regizorului Nae Caranfil: compozitorul francez Laurent Couson, autoarea costumelor Doina Levinţa, scenograful Călin Papură, autorul montajului

Dan Nanoveanu, precum şi sunetiştii Gelu Costache, Florin Tăbăcaru, Brian Riordan. Nu este de neglijat faptul că *Restul e tăcere* a fost considerat, practic, la Premiile Gopo din 2009, „cel mai bun film românesc al anului 2008", deoarece atunci, la ediția a treia a aşa numitelor „Oscaruri româneşti" (inițiate în anul 2007), a obținut opt distincții importante.

Prin forța lucrurilor, referindu-mă la creația regizorului Nae Caranfil, am sărit peste câțiva ani din istoria filmului românesc, ani de mare însemnătate pentru Renaşterea producției naționale, pentru triumful unei noi generații despre care ne-am propus să vorbim în această ultimă „secțiune" a volumului nostru. Revin, aşadar, la primul an al mileniului III, când a fost depăşit momentul dramatic al „anului zero", cum am numit anul 2000, care rămâne în istoria cinematografiei naționale drept anul fără nici o premieră de lung metraj. În primăvara anului 2001, aşadar, au reînceput să apară pe marile ecrane filme româneşti, dar am avut de a face, în acea perioadă, cu un cinematograf românesc ezitant, atât din punct de vedere tematic cât şi stilistic, fără „opere de durată". Cu atât mai importantă devenea, în aceste condiții, „lecția de echilibru" oferită de regizorul Nae Caranfil încă prin filmele din mileniul trecut şi apoi prin *Filantropica*, filmul a cărui premieră avea loc în martie 2002. Cam ce s-a întâmplat în filmul românesc până la *Filantropica*? Revenirea pe ecrane a filmului românesc avea să se producă odată cu premiera coproducției româno-franceze *Țăcăniții* de Gerard Cuq, la sfârşit de martie 2001. Un „policier" cu personaje cam „țăcănite" (cum o spune şi titlul) şi cu situații la fel, care pun față în față un grup de fugari şi personajele unui spital psihiatric, care, împreună, sunt asaltați de belicoase trupe de intervenție, pentru ca, în cele din urmă, helicopterul în care ajunseseră fugarii să fie ciuruit de gloanțe, iar unul dintre personajele feminine, grav rănit, să se refugieze într-un nor, aproape de Dumnezeu. Să mai amintim interpreții? Din distribuția româno-franceză făceau parte, printre alții, Tomi Cristin, Christophe Laubion, Ingrid Chauvin, Denis Karvil, Eric Metayer. În aprilie 2001 ajungea pe marile ecrane un film TV, *Război în bucătărie* de Marius Th. Barna, după nuvela cu titlu omonim a lui Răsvan Popescu, cu Gheorghe Dinică (Tatăl), Imola Kezdi (Fata), Ovidiu Niculescu (Dezertorul). Un „film de cameră", în trei personaje, cu subtext etnic, dar fără mari şanse de „durată". În aceeaşi lună era prezentat pe ecrane un film psihologic mai performant, *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură*, de Sinişa Dragin, pornit de la o povestire incitantă de Ioan Cărmăzan şi cu o distribuție prestigioasă, din care făceau parte Dan Condurache (Dumitru), Ana Ciontea (soția acestuia), Horațiu Mălăele (milițianul), Dan Aştilean (fratele lui Dumitru), Cristina Tacoi, Antonela Zaharia, Carmen Ungureanu, Mirela Gorea, George Alexandru, Alexandru Bindea, Tania Popa. Personajul principal al intrigii, Dumitru, care a ucis un trişor, vrea să-şi refacă viața după ispăşirea pedepsei, dar nu reuşeşte, „pentru că Dumnezeu are un plan cu el", din moment ce l-a programat să trăiască din crimă în crimă. Efectiv, ajuns acasă, omul află că soția sa a rămas însărcinată cu fratele său, drept pentru care urmează un fratricid. Personajul, în aceste condiții, hotărăşte să moară, dar filmul ne întreabă în final: nu cumva Dumnezeu l-a condamnat la viață pe eroul nostru? Nu sunt de neglijat premiile internaționale obținute de acest film – care a beneficiat şi de un director de imagine performant, Alexandru Solomon – la Cairo, Rotterdam, Torino, Belgrad, Bratislava. La

începutul lunii mai 2001 ajungea pe ecranele bucureştene (caz de excepție!), chiar la Cinema „Patria”, un film produs la Chişinău, *Patul lui Procust* de Viorica Meşină şi Sergiu Prodan, autori şi ai scenariului, după romanul cu titlu omonim de Camil Petrescu. O distribuție internațională, cu mulți actori din România, a dat viață personajelor acestei prestigioase ecranizări: Petre Vutcărău (Fred Vasilescu), Oleg Iankovski (Ladima), Maia Morgenstern (Doamna T.), Tania Popa (Emilia), Gheorghe Dinică (Nae Gheorghidiu), Adriana Trandafir (Valeria), Medeea Marinescu (Mouthy), Silviu Stănculescu (Tănase Vasilescu), Claudiu Istodor (Procurorul), Haralambie Boroş (Directorul Teatrului Național), Adrian Titieni (Căpitanul aeroportului), Răzvan Vasilescu (Sergentul), Ileana Chioibaş (Gina), Matei Alexandru (Nicolae), Inna Jeltova (Lena). Ceea ce îşi propun în mod special autorii acestui film – axat pe două „paliere temporale” diferite, o perioadă trecută fiind reconstituită printr-o suită de flash-back-uri – este şi redarea atmosferei din anii ’30 ai Bucureştiului de altădată, cu întâmplările de pe aeroport, cu magazinele specifice epocii, cu viața de fiecare zi a ziarului „Veacul”. În iunie 2001, la Cinematograful „Scala”, era lansat un film foarte important pentru Renaşterea cinematografiei naționale, *Marfa şi banii*, un film de Cristi Puiu, şi scris de acesta, împreună cu Răzvan Rădulescu (dar despre acest film voi vorbi într-un capitol viitor). Ar fi de semnalat şi faptul că, în continuarea anului 2001 se vor auzi, pe marile ecrane, şi voci ale unor realizatori din vechea gardă (cum ar fi Savel Stiopul cu *Proprietarii de stele* sau Mircea Mureşan cu *Sexi Harem Ada Kaleh*), pentru ca în februarie 2002, Radu Gabrea să propună spectatorilor filmul *Noro*, dar, deasemenea, despre monologurile cineaştilor din „vechea gardă” în primul deceniu al veacului XXI va fi vorba într-un alt capitol. Între timp, în decembrie 2001, am mai înregistrat un debut ezitant, acela al regizorului Antoniu V. Bereny, cu filmul *Incidentul Ankara*, a cărui acțiune se petrece „undeva în lume”, într-o tabără de antrenament pentru terorişti. Comandantul era interpretat de Ştefan Sileanu, printre soldați se aflau Radu Bânzaru, Dan Tudor, Petre Moraru. Altfel, am ajuns, iată, în martie 2002, când, la Cinematograful bucureştean „Scala” era lansat filmul lui Nae Caranfil *Filantropica*, despre care am vorbit în prima parte a acestui capitol, drept pentru care „lecția de echilibru” a regizorului Nae Caranfil poate fi încheiată aici...

DOI DESCHIZĂTORI DE DRUM: CRISTI PUIU ŞI DANTE LĂZĂRESCU

Într-o „biografie” a „noului val” românesc din primul deceniu al veacului XXI, după îndemnurile unui cineast precum Nae Caranfil (ale cărui prime filme rezonante datează, cum am văzut, încă din veacul anterior), principalul „deschizător de drum” – de drumuri naționale şi internaționale! – rămâne regizorul Cristi Puiu şi îndeosebi, aş zice, filmul său *Moartea domnului Lăzărescu*. Dar „revoluția” tinerei generații era anunțată încă prin filmul anterior al cineastului, *Marfa şi banii*, când – pe bună dreptate – s-a vorbit despre un promițător cuplu de cineaşti ai tinerei generații, alcătuit din Cristi Puiu şi Răzvan Rădulescu, scenariştii filmului prezentat în premieră în iunie 2001. Din păcate, acest „tandem” cinematografic n-avea să reziste prea mult, avea să se destrame (Răzvan Rădulescu ajungea, şi el, peste câțiva ani, la regia de film, dar fără rezultate spectaculoase), dar cuplul se destrăma nu înainte de a lăsa, însă, alte câteva urme durabile în filmul românesc (pe lângă scenariul la filmul-eveniment *Moartea domnului Lăzărescu*, scenarii

pentru filme precum *Niki Ardelean, colonel în rezervă* de Lucian Pintilie, *Offset* de Didi Danquart sau pentru serialul TV *Hacker* semnat de Alexandra Gulea şi Stere Gulea). În loc să vorbim, aşadar, despre doi deschizători de drum numiți Cristi Puiu şi Răzvan Rădulescu, vorbim despre Cristi Puiu şi Dante Lăzărescu, personajul titular al filmului *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), care a dat, practic, „tonul" importantei recunoaşteri internaționale a „noului cinema românesc", cum a dovedit-o şi presa de film franceză. După ce filmul era premiat la Cannes, în secțiunea „Un certain regard", frumos scria Dana Duma: „În ceea ce mă priveşte, apariția acestei pelicule a însemnat împlinirea unui vechi vis cinefil: să-mi pot cumpăra de la chioşcul din colț prestigioasa revistă «Cahiers du cinéma» şi să citesc în ea despre succesul unui cineast român". Şi aveai ce citi în „Cahiers du cinéma" despre filmul lui Cristi Puiu, după cum o dovedeşte şi următorul citat din cronica semnată de Elisabeth Lequeret, reprodusă în volumul „Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor", din care face parte şi citatul anterior: „Lovitura de forță a *Morții domnului Lăzărescu* (premiat pe bună dreptate la «Un certain regard»): măiestria lungilor sale planuri-secvență, strictețea unui montaj a cărui fiecare etapă îl apropie ineluctabil pe Lăzărescu de sfârşitul său. Dar, de asemenea: felul în care filmul, cu o generozitate nemaiîntâlnită, o risipă pe care o credeam dispărută, face să apară în jurul unui corp în descompunere *live*, un roi de personaje, aruncă un ochi asupra unor fațete ale acestora, iar apoi le abandonează în beneficiul unei noi halte, la un nou spital, în beneficiul unui nou ego. Rapiditate, eficacitate, incredibilă eleganță a unui film care pătrunde, cu sirenele urlând, în paradisul alcoolicilor, operând în acelaşi timp o puncție pe viu în măruntaiele sistemului spitalicesc românesc (şi nu neapărat românesc). Vă veți gândi la serialul *Spitalul de urgență*, dar totul duce mai degrabă spre *Hoți de biciclete*, prin cruzimea şi arbitrarul nemilos al curbei sale". (Elisabeth Lequeret, în „Cahiers du cinéma", nr. 602, iunie 2005, p. 21). Asta se întâmpla, aşadar, în anul 2005, dar semnele Renaşterii fuseseră date, cum spuneam, încă de filmul anterior al cuplului scenaristico-regizoral, *Marfa şi banii*, a cărui premieră a avut loc în iunie 2001. Într-un mini-portret Cristi Puiu, intitulat „Copilul teribil al filmului românesc", din volumul *„Noul val" în cinematografia românescă*, Laurențiu Brătan spunea, printre altele: „Cristi Puiu debutează în 2001 cu lung metrajul *Marfa şi banii*, film cu buget mic, *road movie* cu băieți – şi fete – de cartier, de o naturalețe frapantă şi neobişnuită pentru filmul românesc, care tindea să sucombe sub balastul simbolurilor greoaie şi al dicției teatrale cu care erau rostite înjurăturile de zi cu zi. *Marfa şi banii* mai avea şi un alt merit major: tensiunea de pe toată durata filmului, ritmul care nu scade nici o clipă. Merite venite atât din formația lui Puiu la o şcoală de cinema din Vest (Geneva), cât şi din colaborarea cu scenaristul Răzvan Rădulescu". Naturalețea aceasta – „frapantă şi neobişnuită" – reprezintă, efectiv, noutatea „de fond" a filmului de debut semnat Cristi Puiu, în care personaje de prim-plan sunt trei personaje „de cartier" (aceasta ar fi o altă „noutate de fond" a filmului), cea mai mare parte a filmului petrecându-se în dubița hârbuită cu care cei trei – Ovidiu, Vali şi prietena acestuia, Betty – circulă de la Constanța la Bucureşti, şi înapoi, transportând spre Capitală, de dragul unor „bani" suspecți, o „marfă" suspectă, expediată de un afacerist suspect, cu aere de

mafiot constănțean. Dincolo de peripețiile neprevăzute ale acestei călătorii (printre care un jeep roşu, angrenat într-o cursă – suspectă şi ea – de urmărire, de unde un „duel pe autostradă" tensionat şi un deznodământ – la rândul lui suspect – din moment ce tinerii noştri, la întoarcere, descoperă jeepul roşu într-un şanț la marginea şoselei, cu urmăritorii lor ciuruiți de gloanțe, într-o baltă de sânge), filmul *Marfa şi banii* desenează portretul unei generații „de cartier", cu preocupările şi modul de gândire, întrebările şi răspunsurile tinerilor de azi, „tensiunea de pe toată durata filmului" fiind determinată de dialogul celor trei personaje în acest *road movie* cu peripeții, de limbajul viu, colorat (excesiv de „pitoresc" câteodată, chiar dacă înjurăturile lasă impresia că aparțin de drept personajelor, nu sunt o invenție livrescă). Interpreți deveniți familiari pentru filmele noii generații de regizori alcătuiesc distribuția acestui film premonitoriu: Alexandru Papadopol, Dragoş Bucur şi Ioana Flora sunt cei trei „tineri la drum", Răzvan Vasilescu este mafiotul constănțean, Luminița Gheorghiu şi Constantin Drăgănescu sunt părinții lui Ovidiu. Directorul de imagine Silviu Stavilă n-a avut deloc o misiune uşoară (ținând seama şi de faptul că trei sferturi din film se petrec în interiorul unui autoturism), dar a contribuit eficient la senzația de firesc şi naturalețe pe care o transmite filmul. Câțiva ani la rând, filmul *Marfa şi banii* a fost în atenția unor importante festivaluri internaționale, obținând şi premii (la Cottbus, Salonic, Angers, Trieste, Buenos Aires, etc.). Până la *Moartea domnului Lăzărescu* (în 2005), regizorul Cristi Puiu va realiza şi un intermezzo de scurt metraj, deasemenea multi-premiat peste hotare, *Un cartuş de Kent şi un pachet de cafea*, cu Victor Rebengiuc şi Mimi Brănescu în prim-plan, într-un dialog generat de dificultățile existențiale ale unui om de vârsta a treia în societatea contemporană.

A urmat filmul-eveniment *Moartea domnului Lăzărescu*, care este, desigur, mai mult şi altceva decât „filmul unei morți anunțate". Aşa cum o spune şi titlul, filmul îşi propune să vorbească despre moartea domnului Lăzărescu, sau, mai exact, despre drumul spre moarte al domnului Lăzărescu, într-o noapte, prin câteva spitale bucureştene. Dar, dincolo de acest subiect anunțat încă din titlu, filmul lui Cristi Puiu (scris în colaborare cu Răzvan Rădulescu) spune multe, despre sistemul medical românesc la ora actuală, despre singurătate şi bătrânețe, despre indiferență şi nepăsare, despre precaritatea condiției umane în genere. Însuşi faptul că regizorul a avut curajul şi inspirația să-şi „trădeze" încă din titlu subiectul filmului său este un argument în favoarea complexității demersului cinematografic: o spune însuşi regizorul, care consideră că „moartea lentă" a personajului său central se datorează şi faptului că povestirea trebuie să treacă prin toate stările pe care trama le induce, „de la ironie la milă sau furie, frustrare şi neajutorare". Această complexitate a filmului a fost, de altfel, remarcată şi pe parcursul carierei internaționale care a precedat premiera bucureşteană, de la premiul important în competiția de la Cannes „Un certain regard", până la numeroasele ecouri în presa străină (în „Cahiers du Cinema", „Positif", „Le Film Français", „Screen", „Variety", „Cinema Scope" ş.a.). Cine este, în fapt, domnul Lăzărescu? Este un sexagenar – să-i zicem – oarecare (deşi are ceva din personajul clasic al lui Vittorio de Sica Umberto D.), dintr-un cartier bucureştean de astăzi, care-şi duce viața singur, cu cele trei pisici ale sale,

într-un bloc ca toate blocurile, după ce, în urmă cu opt ani, i-a murit soția, iar fiica sa a plecat în Canada. Într-o seară, pe când își hrănea pisicile, domnul Lăzărescu nu se simte bine, cheamă salvarea, iar până la sosirea ambulanței recurge la propria rezervă de medicamente, se liniștește cu o „duşcă" şi apelează la „farmacia" vecinilor. Primește primele îngrijiri, dar ceea ce părea a fi doar o mahmureală se dovedește, treptat, a fi o boală serioasă. După sosirea doamnei Mioara de la ambulanță, care decide să-l ducă pe pacient la spital, începe odiseea spitalicească nocturnă a personajului titular, transformată într-un adevărat coşmar, pe parcursul căruia starea pacientului se degradează progresiv, în mod alarmant. Nu atât viciile sistemului nostru medical sunt „calul de bătaie" al scenariştilor şi al regizorului, aparent doctorii şi personalul sanitar sunt bine intenționați, cooperativi, dar din motive mai mult sau mai puțin obiective (urgențele de la Urgență, anumite prevederi legale în cazul unor operații etc.) personajul este purtat din spital în spital, până la stabilirea diagnosticului dramatic (la care au contribuit tomografiile realizate într-un târziu de noapte). Deloc întâmplător, tocmai pentru a evidenția statutul precar al condiției umane, autorii filmului își lasă personajul gol în pragul Marii Treceri. Iată ce scrie despre această secvență, Petre Rado în substanțialul studiu din volumul „Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor" intitulat „Trista, obosita viață a domnului Lăzărescu": „Decupată pe fundalul peretului de faianță rece al unei camere de spital preoperatorii, targa pe care zace, învelit într-un imaculat cearceaf alb, abia însuflețitul trup al domnului Lăzărescu Dante Remus pare mai degrabă un sicriu decât o targă. Ritualul spălatului şi al bărbieritului executat de două femei, în tăcere, cu îndemânare, eficiență şi discretă demnitate, are o solemnitate subtilă, dar limpede semnificație: asistăm, simbolic, nu la un preambul al salvării, ci la o pregătire a trupului pentru drumul din urmă, cel fără de întoarcere". Pentru ca ultima frază a acestui studiu să sune (vai!) cam aşa: „Uităm, pentru o ultimă clipă, că e loc pentru o țară întreagă pe targa de spital a domnului Lăzărescu Dante Remus" (revista „Scrisul românesc", septembrie-octombrie 2005). Efectiv, *Moartea domnului Lăzărescu* spune multe despre viața noastră cea de toate zilele, personajele filmului suntem noi, cu toții, pe care autorii ne privesc cu indulgență, pentru că şi ei sunt pe acolo, printre personajele de pe ecran. Până una-alta, personajele centrale ale dramei beneficiază de interpretări ireproşabile, cu mult firesc şi cu reacții nuanțate în situațiile diverse ale intrigii: Ion Fiscuteanu, înainte de a parcurge propriul drum spre moarte, a parcurs foarte convingător drumul lent spre moarte al domnului Dante Lăzărescu, marcând fazele degradării progresive a stării pacientului, iar Luminița Gheorghiu, această mare actriță, în rolul asistentei Mioara, devine un partener devotat al eroului, încercând să-i anestezieze rănile pricinuite de întâmplările nopții coşmareşti. Vecinii domnului Lăzărescu sunt interpretați de Doru Ana şi Dana Dogaru, vecinul vecinilor este Şerban Pavlu (Gelu), iar prin spitale întâlnim pe Florin Zamfirescu (Doctorul Ardelean), Clara Vodă (Doctorul Gina Filip), Adrian Titieni (Doctorul Dragoş Popescu), Mihai Brătilă (Doctorul Breslaşu), Monica Bârlădeanu (Mariana), Mimi Brănescu (Doctorul Mirică), Rodica Lazăr (Doctorul Şerban), Alina Berzunțeanu, o prezență eminamente cinematografică (Doctorul Zamfir), Gabriel Spahiu (Leo, şoferul ambulanței). Din echipa de realizatori, menționez doar câteva nume:

directorul de imagine Oleg Mutu (cu care regizorul a filmat şi scurt metrajul anterior), scenografa Cristina Barbu, inginerii de sunet Cristian Tarnovețchi şi Constantin Fleancu, compozitoarea Andreea Păcuraru. O listă impunătoare de premii internaționale a repurtat filmul în anii 2005 şi 2006, din care amintesc doar câteva: Cannes, Cluj-Napoca, Alba Regia, Berlin, Motovun, Copenhaga, Haugesund, Namur, Reikjavik, Cinessone, Chicago, Sevilla, Bratislava, Tallin, Palm Springs, Ciudad de Mexico, Sarasota,Wiesbaden, Lisabona, Londra, Los Angeles, San Francisco, Trieste... Din amplul „dosar de presă" al filmului aş extrage şi punctul de vedere al criticului american Richard Peña: „Lung metraj sarcastic, plin de umor negru, vibrant, filmul *Moartea domnului Lăzărescu* pare atât de realist şi convingător, desfăşurat aproape în timp real, încât îți vine greu să crezi că este jucat. Urmărind un inginer pensionar bolnav, cam băutor, care este transportat dintr-un spital aglomerat bucureştean în altul, pentru a căpăta îngrijirea medicală necesară, o întreagă societate stresată este expusă aici: fiecare doctor, asistentă, paramedic şi pacient este prezentat în prim-plan cu individualitate ascuțită şi sistem de auto-apărare articulat. Compasiunea şi indiferența se înfruntă, uneori în aceeaşi persoană. Camera fluidă, mobilă, aminteşte marile opere ale lui Fred Wiseman şi John Cassavetes" (Ediție specială „Aperitiff", 2010). Concluziv, aş reproduce aici şi un fragment din cronica lui Andrei Gorzo, publicată în „Dilema Veche" din septembrie 2005: „Ce înseamnă un film mare? Dată fiind starea cinematografului contemporan, nu putem fi condamnați dacă am început să uităm. Sigur, rămân clasicii, dar e una dintre ironiile unei arte aşa-zis «populare» că triumfurile ei, odată ce încetează să mai fie «noutăți», nu reuşesc să-şi păstreze decât câțiva adoratori încercănați, nu mai mulți decât, să zicem, pasionații de manuscrise medievale. În rest (...) nu ne mai rămâne decât să privim în depărtare, aşteptând să apară ceva. Ei bine, acum a apărut ceva (...) *Moartea domnului Lăzărescu* – de Cristi Puiu – este un film mare. E mare prin intențiile pe care şi le asumă şi e mare prin felul în care le duce la îndeplinire. E mare prin faptul că ne arată ce voiau să spună naivii ăia care sperau că filmul se va dovedi cea mai importantă dintre arte, cea mai în măsură să cuprindă şi să ilumineze lumea vizibilă – să o facă să se mărturisească. (...) În scenariile scrise de Cristi Puiu şi Răzvan Rădulescu (...) avem de a face, întâi de toate, cu o inteligență morală hipersensibilă – niciodată inchizițională, dar permanent încordată – care cântăreşte şi acțiunile cele mai lipsite de consecințe. (...) Filmul lui Puiu are o intensitate lucidă, o pasiune morală, o largheță spirituală. (...) Nu menajează natura umană, dar nici nu te otrăveşte cu dispreț pentru ea, ci te umple de o iubire neputincioasă şi perplexă: oamenii fiind aşa cum i-am văzut, e de mirare că au putut încropi chiar şi un sistem atât de precar ca ăsta, ca să se ajute unii pe alții. Suntem nişte nenorociți de oameni, domnule. Dar suntem şi noi pe-aici".

Prin forța lucrurilor, recurg din nou la un „salt peste ani", pentru a consemna faptul că până la sfârşitul primului deceniu din mileniul al III-lea, regizorul Cristi Puiu şi-a încheiat şi al treilea lung metraj, *Aurora*, a cărui premieră a avut loc în zilele când ediția a doua a acestui volum se pregătea să plece la tipar. Filmul este portretul unui criminal ieşit din tipare (aş zice chiar „autoportretul unui criminal ieşit din tipare", deoarece Cristi Puiu îşi

asumă şi interpretarea rolului principal din film), autor a patru crime, asta în timp ce, tot pe atunci, în România, la Cernavodă – simplă coincidență! – se petreceau patru crime asupra cărora planează, încă, o umbră de mister. Oricum, Cristi Puiu, prin acest „thriller" de trei ore încearcă – nu numai din punct de vedere cinematografic – altceva decât a făcut până acum, îşi alege drept erou un produs al alienării urbane dintr-o realitate tulbure, a unei „nesfârşite tranziții spre nicăieri", cum este aceea a României contemporane, un personaj cu care încearcă să se identifice (şi, parțial, reuşeşte). Dar iată şi un mic fragment din „cronica de premieră" publicată de Dana Duma în săptămânalul de cultură „Clipa": „Fidel obsesiei sale de a aduce pe ecran poveşti relatate aproape în timp real, cineastul urmăreşte 36 de ore din viața lui Viorel, un inginer de 42 de ani recent divorțat, acele ore când sentimentul eşecului devine atât de apăsător încât ajunge să ucidă"... Directorul de imagine Viorel Sergovici şi autorul montajului Ioachim Stroe l-au însoțit pe regizor în acest demers cinematografic ieşit din comun, în care Cristi Puiu şi-a adjudecat, cum spuneam, şi rolul principal, printre ceilalți interpreți reîntâlnind-o pe Luminița Gheorghiu, alături de Catrinel Dumitrescu, Valeria Seciu şi Gelu Colceag.

Dar să vedem ce alte filme româneşti au populat peisajul cinematografic până la filmul-far *Moartea domnului Lăzărescu...* Între anii 2002 şi 2004, şi-au continuat, de pildă, creația regizori din vechea gardă precum Lucian Pintilie (*După-amiaza unui torționar* şi, mai târziu, *Niki Ardelean, colonel în rezervă*), Şerban Marinescu (*Turnul din Pisa* şi, mai târziu, *Magnatul*), Nicolae Mărgineanu (*Binecuvântată fii, închisoare*), Malvina Urşianu (*Ce lume veselă!*), Mircea Daneliuc (*Ambasadori, căutăm patrie*), Ioan Cărmăzan (*Raport despre starea națiunii* şi, mai târziu, *Lotus*), Dinu Tănase (*Damen Tango*), Sergiu Nicolaescu (*Orient Express*), Mircea Mureşan (*Azucena*), dar despre ei vom vorbi mai detaliat într-un capitol următor. În aceeaşi perioadă au apărut nume noi de regizori care au avut ceva de spus în filmul românesc şi ale căror prime filme au rămas în istoria cinematografiei naționale ca „semne ale Renaşterii". Primul dintre aceste filme a fost *Occident* de Cristian Mungiu (cu premiera în septembrie 2002). Tânărul regizor, care avea să aducă României, numai peste câțiva ani, unul dintre cele mai înalte premii din toate timpurile, intra în lumea filmului cu o comedie satirică şi lirică în acelaşi timp, despre câțiva tineri (Luci, Sorina, Michaela), atraşi de mirajul Occidentului, cărora viața le rezervă o serie de surprize. Amintesc doar câteva din întâmplările „ciudate" ale filmului. Tânărul Luci găseşte ... o pereche de verighete, dar este lovit în cap de o sticlă şi ajunge la spital (aflam ulterior, după ce, pe o bancă, Michaela, tânără mireasă, plânge, pentru că mirele ei n-a ajuns la cununie, aflam, zic, că mirele, uşor grizat, a pierdut verighetele şi, de necaz, a aruncat o sticlă cu băutură peste cap, fără a-şi da seama că a lovit pe cineva). Este de reținut şi întâmplarea dinspre final a Michaelei, care, înscrisă la o agenție matrimonială, primeşte un telefon de la un italian interesat de căsătoria cu o româncă (visul ei!), numai că italianul este ... un „om de culoare". Regizorul Cristian Mungiu, propunându-şi o demitizare a mirajului occidental, îşi priveşte personajele cu simpatie, cu înțelegere, urmărind atent şi traiectoria relațiilor lor sentimentale (de unde şi lirismul acestei comedii satirice). Joacă în film Alexandru Papadopol (Luci), Anca Androne (Sorina), Tania Popa (Michaela), Dorel Vişan (tatăl Michaelei),

Coca Bloos (mama ei), Tora Vasilescu (directoarea Grădiniței), Eugenia Bosânceanu, Valeriu Andruță, Ioan Gyuri Pascu, Michael Beck, din echipa de filmare fac parte, printre alții, directorul de imagine Vivi Drăgan Vasile, scenografa Eva Szantai, autoarea costumelor Ana Ioneci, compozitorii Petru Mărgineanu şi Ioan Gyuri Pascu, inginerul de sunet Andrei Papp, monteuza Nita Chivulescu. Un „semn al Renaşterii" a fost şi debutul regizorului Radu Muntean cu filmul *Furia* (premiera în noiembrie 2002), un film cu acelaşi director de imagine la pupitru, Vivi Drăgan Vasile, ca şi în filmul anterior, şi cu un scenariu la care regizorul a colaborat cu Ileana Constantinescu şi Mircea Stăiculescu. Când regizorul şi-a intitulat astfel „filmul unei generații" (cum singur l-a definit), s-a gândit, probabil, la generația „tinerilor furioşi" englezi, care au contribuit la naşterea unui valoros curent cinematografic în perioada post-belică, „Free-Cinema"-ul. Personajul principal al filmului, Luca, un tânăr fără ocupație, intră fără de voie în hățişul unei lumi a manelelor, a drogurilor, a curselor ilegale de maşini, dominată de hoți, bişnițari şi țigani mafioți. Încurcăturile în care intră îi „alimentează" furia interioară, împingându-l în final la crimă, pentru a-şi salva iubita dintr-o „situație-limită", practic „fără ieşire". Cele două personaje „pure" ale intrigii (cel puțin până la proba contrară) sunt interpretate de Dragoş Bucur (Luca) şi Dorina Chiriac (Mona), în „cuibul" ca o fortăreață al mafiei țigăneşti întâlnim pe Adrian Tuli (Gabonu) şi chiar pe Adrian Copilul-Minune (în propriul rol), mai joacă în film Bogdan Uritescu (Sucă), Andi Vasluianu (Felie), Alin Marcu (Crocoi), Emilia Dobrin şi Cătălin Naum (părinții lui Luca), Nicodim Ungureanu (şoferul maşinii roşii din final). Un alt debut „de zile mari" a fost acela al lui Titus Munteanu cu filmul *Examen* (premiera în octombrie 2003). Filmul derulează povestea unui şofer de taxi, acuzat pe nedrept de o crimă în anii regimului dictatorial, care încearcă să-şi refacă viața, eliberat din închisoare, după ce adevăratul asasin este descoperit, declanşând chiar o anchetă pe cont propriu, pentru descifrarea întâmplărilor de atunci. În filmul *Examen*, o studentă la regie şi un coleg de la operatorie pregătesc un reportaj despre acest „caz real" (acesta fiind examenul lor!), dar până şi ei se întreabă pe cine mai interesează, azi, o asemenea poveste, din moment ce personajul central – chiar dacă află adevăruri despre întâmplările de altădată – nu izbuteşte să-şi refacă viața, este părăsit de soție, trece prin alte dificultăți existențiale. În final, autorii ajung la concluzia amară că un film despre salamul cu soia ar fi fost mai binevenit. Cu Marius Stănescu în rolul şoferului Cristian Săndulescu, cu alte nume marcante – precum Gheorghe Dinică, Clara Vodă, Gheorghe Visu, Coca Bloos, Valentin Uritescu, Mihai Dinvale, Alexandru Bindea – şi cu Alexandra Mutu, Luca Ifrim, Ion Anghelescu în distribuție, filmul – servit şi de directorul de imagine Alexandru Solomon, de scenografii Mihnea Tăutu şi Călin Papură, de autoarea costumelor Svetlana Mihăilescu, de „sunetista" Dana Bunescu, de montajul Melaniei Oproiu, de muzica lui Cristian Tarnovețchi – a marcat un moment „de vârf" al filmului tânăr românesc. Neîndoios, din aceeaşi perioadă, un film precum *Maria* de Peter Călin Netzer (cu premiera românească în noiembrie 2003, după ce filmul culegea multiplii lauri internaționali la Locarno, Cottbus şi Tübingen, iar interpreta rolului titular, Diana Dumbravă, era nominalizată la premiul european „Felix") a însemnat un succes real al filmului tânăr românesc. Două vorbe despre tânărul regizor

(născut în 1975, la Petroşani): avea numai opt ani când a emigrat, împreună cu familia, în Germania, pentru a reveni, după revoluție, în țară, şi a urma Facultatea de regie film a actualei Universități Naționale de Artă Teatrală şi Cinematografică, în promoția 1999 (clasa Laurențiu Damian). Încă în anul trei de studii a realizat – pornind de la un „caz real" – scurt metrajul *Maria* (premiul special al juriului la Premiile Europene 1997), un film care, dezvoltat, avea să însemne şi debutul său în lumea filmului de lung metraj. Lung metrajul *Maria* este portretul de intens dramatism al unei femei din România de azi, a cărei viață nu este altceva decât un chin continuu, al cărei final tragic nu face decât să confirme un destin premeditat: tânăra femeie, îmbătrânită prematur de grijile şi nevoile vieții de fiecare zi, este nevoită să recurgă la felurite compromisuri existențiale pentru a-şi putea hrăni cei şapte copii, ajunge chiar în lumea prostituatelor (unde, paradoxal, găseşte înțelegere), dar va sfârşi într-un accident tragic, tocmai după ce autoritățile dau un semn că vor să o ajute. Pe lângă Diana Dumbravă, în rolul Mariei, joacă Şerban Ionescu (Ion, soțul Mariei, cu excese alcoolice), Luminița Gheorghiu (mama Mariei), Horațiu Mălăele (Milco, prietenul lui Ion), Rona Hartner (şefa prostituatelor), Ana Ularu (fata cea mare a Mariei); Marinela Chelaru (olandeza de pe tir), Florin Călinescu, Alexandru Bindea, Constantin Drăgănescu, Cristian Iacob, Teodor Danetti, Constantin Dinulescu, Mirela Gorea, Magda Catone, iar din echipa de filmare fac parte directorul de imagine Mihai Sârbuşcă, scenografii Lia Manțoc şi Alexandru Zidaru, compozitorul Petru Mărgineanu, monteuza Melania Oproiu. Dintre filmele tinerilor cu „cuvânt de spus" în perioada noastră de referință, aş adăuga doar două titluri: *Italiencele* de Napoleon Helmis şi *Milionari de weekend* de Cătălin Saizescu (ambele cu premiera în octombrie 2004). Două tinere sunt protagonistele povestirii din filmul scris şi regizat de Napoleon Helmis *Italiencele*: Jeni (Mara Nicolescu) şi Lenuța (Ana Ularu), două surori dintr-un sat oltenesc care vor să fugă de acasă, la muncă în străinătate, eventual la cules de căpşuni în Spania. Ajutate de doi tineri întreprinzători, Giovani (Vlad Zamfirescu) şi Fane (Emil Hoştină), după ce înfruntă împotrivirile unui june, Gigel (Costel Caşcaval), îndrăgostit de Jeni, cei patru izbutesc să treacă granița, şi se pare că fetele îşi vor realiza visul. După o vreme, cele două fete se întorc – singure – în țară, par „realizate" (au bani, sunt bine îmbrăcate, posedă un scuter, au telefoane mobile, polaroid şi casetofon), dar curând se va afla că fetele n-au ajuns la muncă nici în Spania, nici în Italia, „italiencele" au fost vândute, în fapt, de către Giovani şi Fane, traficanților de carne vie din Kosovo şi obligate să se prostitueze într-un bar din Prişt ina. Nu insist asupra unor alte „date de acțiune": subliniez doar faptul că avem de a face cu un alt film românesc care îşi propune să demitizeze „mirajul" Occidentului, şi aş mai reține un „amănunt", directorul de imagine al filmului este încercatul operator Florin Mihăilescu. Celălalt film despre care vreau să vorbesc, *Milionari de weekend*, este unul dintre puținele filme româneşti post-revoluționare care au găsit „drumul spre public". Pe un scenariu la care a colaborat cu Mihai Sebastian Arghiropol, după o povestire de Tudor Popescu şi Geo Saizescu, regizorul Cătălin Saizescu a realizat o savuroasă şi antrenantă parodie polițistă, a cărei acțiune se desfăşoară după ce tezaurul României, aflat la Moscova, a fost înapoiat statului român (avem de a face, aşadar, şi cu un science-fiction!), iar două bande misterioase vor

să captureze o statuie – care are în interior un inel legendar cu puteri miraculoase –, o statuie ajunsă, printr-un bizar concurs de împrejurări, în posesia a patru adolescenți simpatici (interpretați de Tudor Chirilă, Mihai Bendeac, Andi Vasluianu şi Maria Dinulescu), angrenați într-o furibundă cursă de urmărire şi ajunşi pe litoral. Numeroşi „prieteni" – în roluri „sonore" – compun distribuția acestui film prietenos, printre care Oreste (Fane Satar), Mircea Muşatescu (Generalul Pucikov!), Mircea Badea (fireşte, în rol de vedetă TV), Kitty Cepraga (Tiji), Alecu Croitoru (Muzeograful), Geo Saizescu (Saizman, doamna Saizman fiind Ileana Stana Ionescu). Abia în final vom afla că întreaga aventură a filmului, cu evenimente „palpitante", a fost pusă la cale de doi nebuni excesiv de bogați, care se plictiseau într-un spital de boli nervoase.

Țin să întârziu o clipă şi asupra recidivelor unor cineaşti lansați în anii post-rerevoluționari, precum Bogdan Dumitrescu (cel care „exploda" în 1991 cu *Unde la soare e frig*) şi Sinişa Dragin (cel care ne câştiga interesul cu *Lunga călătorie cu trenul* şi, în special, cu *În fiecare zi Dumnezeu ne sărută pe gură*). Recidiva din 2004 a lui Bogdan Dumitrescu s-a numit, în final, *Camera ascunsă*, porneşte de la un scenariu de Ana-Valentina Florescu şi Lia Bugnar, şi are în fruntea distribuției un actor german, Rutger Hauer, în rolul unui personaj întreprinzător, care pune la cale un plan foarte ingenios, acela de a transforma o moderatoare TV „banală" într-o adevărată vedetă, prin lansarea unei emisiuni inedite („Camera ascunsă"), filmată în direct. „Cobaiul" său este Claudia (Maria Dinulescu). L-au ajutat pe regizor directorul de imagine Silviu Stavilă, scenografa Maria Peici. Recidiva din aceeaşi perioadă a lui Sinişa Dragin s-a numit *Faraonul*, un film important, cred, în primul rând, pentru că i-a oferit un mare rol lui Ştefan Iordache, interpretul personajului titular, un personaj cu destin tragic, cu mintea zdruncinată (nu-şi prea aminteşte nimic din trecutul său, ține minte doar noaptea în care, cu cincizeci de ani în urmă, l-a ridicat poliția de acasă), de fapt un fost deținut politic în anii comunişti, ajuns cerşetor în imediata noastră apropiere. O secvență antologică este, desigur, întâlnirea Faraonului, într-un azil de bătrâni cu „logodnica" lui din 1941 (după cum susține ea, nimeni alta decât Olga Tudorache!) şi pozitive în derularea intrigii sunt demersurile unei tinere realizatoare TV de a afla date suplimentare despre acest personaj, efectiv, acaparant (şi datorită interpretului, desigur). O mențiune specială pentru directorul de imagine Alexandru Solomon, ca şi pentru alți interpreți, precum Eugenia Bosânceanu, Adriana Butoi, Paul Chiribuță, Richard Bovnoczki. Mai puțin reprezentative în perioada noastră de referință au fost filmele *Garcea şi oltenii* de Sam Irvin (un film de gust îndoielnic cu Mugur Mihăescu în prim-plan, coscenarist şi în dublu rol), *Vlad nemuritorul* de Adrian Popovici (pe care însuşi autorul l-a considerat un „film de groază"), şi – sub aşteptări, deşi a avut la bază un scenariu de Horia Pătraşcu şi, în distribuție, nume rezonante precum Ilarion Ciobanu, Ion Besoiu, Mihai Brătilă, Boris Petroff – *Tancul* de Andrei Enache, se pare „un debut prematur"... Asupra acestui film aş mai zăbovi, totuşi, puțin, nu de alta, dar el reprezintă debutul unui regizor foarte tânăr (poate cel mai tânăr dintre tinerii de azi care au ajuns la un prim lung metraj). Chiar dacă intențiile scenariului nu au fost traduse în fapt artistic (Horia Pătraşcu a gândit scenariul, desigur, ca o „rimă" la *Reconstituirea*, cum era gândit şi

scenariul pentru filmul *Cortul*, regizat de Bogdan Cristian Drăgan, în 1998), există, în film, câteva accente comice bine plasate. Însăşi buimăceala personajului central, Lae Cârnu (jucat de Mihai Brătilă), care se trezeşte, peste noapte, cu un tanc, în curtea casei lui dintr-o comună ilfoveană (o fi vreo farsă a unui post de televiziune? – se întreabă eroul nostru care caută de zor „camera ascunsă", sau o fi vreun tanc rătăcit din Bosnia sau Herţegovina?) este un grăunte de haz care ar fi putut fi valorificat cu mai multă pregnanţă în film. Sunt, deasemenea, câteva personaje care ar fi putut direcţiona ritmul filmului spre altă intensitate, cum ar fi acela al preotului Petrian (Ilarion Ciobanu), care trece cu bicicleta de la un botez (al unui copil numit Rambo!) la o înmormântare şi apoi la o nuntă, cortegiul funerar intersectându-se la un moment dat cu acela nupţial, muzica funebră şi bocetele amestecându-se cu chiuiturile nuntaşilor. Aş reţine, deasemenea, imaginea şi camera, semnate de Dragoş Lumpan.

A FOST SAU N-A FOST REVOLUŢIE?

Anul cinematografic 2005 a fost, înainte de toate, anul filmului *Moartea domnului Lăzărescu*, despre care am vorbit în capitolul precedent. Primii cineaşti care au păşit, în anii 2005-2006, pe drumul deschis de Cristi Puiu au fost Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu şi Radu Muntean (aşadar doi debutanţi şi un cineast aflat la al doilea lung metraj), ale căror filme – în ordinea cronologică a premierelor – *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, *A fost sau n-a fost ?* şi *Hârtia va fi albastră* au privit, din unghiuri de vedere diferite şi cu finalităţi distincte, evenimentele revoluţiei române din decembrie '89. Era mai mult decât firesc ca reprezentanţi de frunte ai unei noi generaţii de cineaşti să evoce în filmele lor întâmplări de viaţă din realitatea acelui timp, trăite (sau aflate), prin forţa lucrurilor, la vârste adolescentine, întâmplări de viaţă care le-au marcat, într-un fel sau altul, destinul. Mi-aş îngădui o paranteză, pentru a marca o „consonanţă" cu istoria filmului mondial: reprezentanţi de frunte ai şcolii poloneze de film precum Andrzej Wajda sau Jerzy Kawalerowicz, care au parcurs la vârste fragede experienţa celui de al doilea război mondial, au inclus în filmografia lor reprezentative „filme de război" prercum *Canalul*, *Cenuşă şi diamant* sau – respectiv – *Adevăratul sfârşit al războiului*. Filmul regizorului Cătălin Mitulescu *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* şi-a început cariera la Cannes şi pe alte ecrane franceze (fiind, practic, o coproducţie româno-franceză, ai cărei producători executivi sunt nume mari ale universului cinematografic mondial, Martin Scorsese şi Wim Wenders), se înscrie, neîndoios, printre cele mai promiţătoare debuturi româneşti ale perioadei. Prncipala reuşită a filmului mi se pare a fi reconstituirea savuroasă şi substanţială, corectă, incitantă, a epocii în care se petrece acţiunea din scenariul propus de Cătălin Mitulescu şi Andreea Vălean. Este vorba despre ultimele luni (vreo opt) ale regimului ceauşist, despre ultimele zvâcniri ale tristei şi dureroasei „epoci de aur", Regizorul avea, pe vremea aceea, cam vârsta principalei sale eroine, Eva, o elevă în ultimele clase de liceu, un personaj greu adaptabil într-o lume ostilă, care devine, prin forţa lucrurilor, un „purtător de cuvânt" şi de opinie al cineastului.Evenimentele vremii sunt privite şi „citite", aşadar, cu ochi adolescentini, ba chiar cu priviri de copil (printre personajele peliculei fiind, împreună cu fratele Evei, Lalaliu, un „trio" de puştani simpatici, care îşi adjudecă, pe bună dreptate, adeziunea şi simpatia publicului). Regizorul

Cătălin Mitulescu spunea, despre intenţiile sale artistice, la ora turnării filmului: „Sunt aproape 17 ani de la moartea lui Ceauşescu, dar încă purtăm în noi amintirea şi moştenirea acelei perioade. Tratând evenimentele care se petrec prin faţa ochilor unei fete de 17 ani şi ai fratelui său de 7 ani, pelicula reflectă un amestec de tristeţe şi bucurie, de realitate şi vis, pe care le asociez acelei epoci. Acest film este o tragicomedie cu nuanţe de absurd şi sublim. El încearcă să transmită emoţia acelor vremuri şi să redea spectatorilor din întreaga lume o imagine a ceea ce poartă cu ei miile de emigranţi tineri români în încercarea lor de a-şi găsi un rost departe de ţară. Filmul vorbeşte despre cei care au avut curajul să se opună dictaturii, fiecare în felul lui, dar şi despre cei care, la fel cu părinţii noştri, din teama că poate copiii lor ar putea păţi ceva, au tăcut şi au îndurat". Încercarea de a transmite emoţia acelor vremuri a condus la o creaţie valoroasă atât din punct de vedere afectiv, cât şi pe plan estetic. Anul 1989 dobândeşte, pe ecran, preţioase carate de adevăr şi autenticitate, care vizează, deopotrivă, modul de a gândi şi de a acţiona al personajelor, modul de viaţă în general, cu privaţiunile sale zilnice pe care ne facem că le-am uitat (dar ne-au marcat pentru totdeauna), „barometrul" relaţiilor umane (familia reprezentând o adevărată tranşee în disputa oamenilor cu aberaţiile societăţii totalitare, „multilateral dezvoltate"), diferitele medii în care se petrece acţiunea (şcoala, de pildă, cu viciile unui învăţământ dominat de mentalităţi anacronice, sau cartierul periferic, cu insemnele pregnante ale „vieţii de mahala"), mentalităţile, obiceiurile şi însuşi aspectul personajelor. Din ansamblul tabloului de epocă, naraţiunea extrage în special parcursul şi destinul câtorva personaje, şi în primul rând drumul de viaţă al Evei, fata care trece prin mari dificultăţi şcolare dar care devine un personaj ataşant, şi datorită interpretei, Dorotheea Petre, laureată a premiului de interpretare la secţiunea „Un certain regard" de la Cannes, o tânără actriţă care a intuit perfect felul de a fi al eroinei sale, o fire sensibilă şi delicată, care izbuteşte să depăşească cu fruntea sus situaţii-limită de viaţă, ajungând, în era post-comunistă, stewardesă pe un elegant vas de croazieră din Marea Neagră. Dincolo de toate, filmul *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* (filmat de un director de iagine, Marius Panduru, intens solicitat în ultima vreme, şi în care mai joacă Timotei Duma în rolul lui Lalaliu, Mircea Diaconu şi Carmen Ungureanu, părinţii Evei, Grigore Gonţa, un personaj dezagreabil, sancţionat la „sfârşitul lumii" şi Jean Constantin, într-un rol de mare efect) este şi fresca unei lumi care se sfârşea, atunci, în decembrie '89, portretul unei epoci de tristă şi dureroasă amintire. Cu totul altceva îşi propune filmul regizorului Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost?*, a cărui acţiune este plasată într-un oraş de provincie, deloc întâmplător chiar în Vasluiul natal al cineastului. Într-un „talk-show" al televiziunii locale, realizatorul programului împreună cu invitaţii săi încearcă după 16 ani să răspundă întrebării dacă a fost sau n-a fost revoluţie în respectivul oraş moldav, rememorând, şi cu ajutorul unor interlocutori telefonici, întâmplările vasluiene din ziua de 22 decembrie 1989. Versiunile celor intervievaţi (în direct sau telefonic) nu prea coincid, dar dezbaterea devine tensionată, chiar palpitantă uneori, în ciuda faptului că nu vom reuşi, până la sfârşit, să aflăm dacă în respectivul oraş a fost sau nu revoluţie în decembrie '89. Cei trei interpreţi ai personajelor centrale, Ion Sapdaru (Tiberiu Mănescu),

Mircea Andreescu (nea Pişcoci) şi Teodor Corban (Virgil Jderescu), îşi dau toată silința să răspundă la întrebarea esențială a filmului (din distribuție mai fac parte Luminița Gheorghiu, Lucian Iftime, Cristina Ciofu, Mirela Cioabă, iar operator de imagine este acelaşi Marius Panduru), dar întâmplările reale din dimineața zilei de 22 decembrie 1989 în piața centrală din Vaslui rămân cețoase, indescifrabile. Din punct de vedere emoțional, filmul beneficiază de un tensionat punct culminant: la telefonul din studioul TV sună o femeie, căreia i-a murit un băiat la revoluție (la „revoluția care a fost sau n-a fost", aş adăuga) şi care îi anunță pe participanții la dezbatere că...afară ninge. Vocea Cocăi Bloos ne spune, aşadar, că... viața merge înainte, chiar dacă nu vom afla niciodată dacă a fost sau n-a fost revoluție. Înainte de a merge şi noi mai departe, câteva relații despre debutantul în lung metraj Corneliu Porumboiu: absolvent al A.S.E., Facultatea de Management (1998) şi al secției de regie de la U.N.A.T.C. (2003), a avut câteva scurt metraje de Institut care au călătorit peste hotare – printre care *Pe aripile vinului* (2002), *Călătorie la oraş* (2003) şi *Visul lui Liviu* (2004) – pentru ca primul său lung metraj, *A fost sau n-a fost?* să obțină premii la Cannes („Camera d'Or" la secțiunea „Quinzaine des realisateurs"), Cluj-Napoca, Copenhaga, Siena, Bangkok, Cinessone, Zagreb, Cottbus, Salonic...Cel de al treilea episod al tripticului cinematografic consacrat revoluției române este filmul *Hârtia va fi albastră* de Radu Muntean, un film scris de Răzvan Rădulescu, Alexandru Baciu şi Radu Muntean, scenarişti care pornesc de la un accident tragic petrecut în zilele revoluției din decembrie, când două echipaje blindate ale Ministerului de Interne, venite să apere o unitate militară, au fost măcelărite dintr-o confuzie. Acțiunea filmului se petrece, aşadar, în „prima noapte de libertate", noaptea de 22 spre 23 decembrie 1989, iar personajele filmului, fie că sunt soldați, tineri demonstranți deveniți brusc revoluționari, cadre militare sau familişti față în față cu evenimentele, sunt debusolați şi confuzi, ca şi atmosfera generală a acelui timp, în care militarii primesc ordine de la poeți şi actori prin televizor, stațiile de emisie-recepție transmit consemne indescifrabile (însuşi titlul filmului este o „parolă" din respectiva noapte de răscruce), civilii primesc arme pe bază de buletin, instituții ale statului sun asediate de inamici nevăzuți şi tot felul de persoane sunt reținute drept terorişti arabi. Mărturisindu-şi intențiile privitoare la acest film, regizorul Radu Muntean preciza: „Intenția mea nu e să descopăr adevărul despre revoluție sau terorişti, ci să spun povestea acelor oameni. Într-adevăr, filmul *Hârtia va fi albastră* spune povestea unui grup de ostaşi (un pluton de intervenție motorizat, condus de locotenentul Neagu, care primeşte, în seara zilei de 22 decembrie, ordin de patrulare prin cartierele mărginaşe ale Capitalei), militari printre care se află şi Costi, unul dintre cei doi soldați în termen ai plutonului, figura centrală a narațiunii cinematografice. Stația radio a vehiculului funcționează intermitent, iar mesajele care se transmit informează vag despre nişte terorişti care atacă televiziunea națională. Tânărul Costi, hotărât să lupte împotriva susținătorilor dictatorului, trece peste ordinele superiorilor şi îşi părăseşte colegii, fugind să lupte aici. Protagonistul nu va ajunge, însă, la sediul televiziunii, ba mai mult, dată fiind starea de confuzie a acelei zile, este luat drept terorist şi arestat de un grup mixt de militari şi civili, într-o vilă din preajma televiziunii. În cele din

urmă, după peripeții dramatice, colegii de pluton reuşesc să-l găsească, să-l salveze şi să-şi întregească formația, dar filmul ajunge de unde a plecat, la deznodământul tragic, pe care pelicula, fără a-l explica, menținându-l într-o zonă de mister, îl anunță din prolog. Aceasta ar fi, de fapt, şi subtilitatea acestui film psihologic realizat de Radu Muntean: întreaga acțiune este o „explicație" a secvenței inițiale, când personaje – atunci – necunoscute sunt mitraliate în zilele revoluției din decembrie 1989. Noaptea pare a fi, nu numai la propriu, un personaj principal al filmului, operatorul de imagine Tudor Lucaciu, subliniind permanent această idee. Distribuția mizează, în mare măsură, pe chipuri insolite (interpretul lui Costi este un debutant în lung metraj, Paul Ipate), dar regizorul apelează şi la actori din filmul anterior, Dragoş Bucur şi Andi Vasluianu. Cum am văzut altundeva, regizorul Radu Muntean avea la activ valorosul film despre tineri contemporani care „privesc înainte cu mânie", *Furia* (2002), filmografia cineastului conținând şi o seamă de scurt metraje notabile, de la documentarele *Şi ei sunt ai noştri* sau *Lindenfeld 1994* (realizate încă în anii Institutului, în 1992 şi, respectiv, 1994), până la ficțiunile *Ea* şi *Tragica poveste de dragoste a celor doi* (1994 şi, respectiv, 1996) sau la documentarul *Viața e în altă parte* (1996). Vorbind despre noile „nume de nădejde" ale filmului românesc – Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu şi Radu Muntean – simt, însă, nevoia unui „gest reparatoriu".

Din pricini multiple, filmul *Ryna* de Ruxandra Zenide a ajuns pe ecrane după cele trei lung metraje amintite în acest capitol, dar filmul era încheiat din 2005, aşadar regizoarea a ratat şansa unei „deschizătoare de drum", deşi filmul său *Ryna* ar fi meritat, cu prisosință, un primat (cel puțin în conştiința publică). Întârzierea premierei româneşti s-a datorat şi unor obligații contractuale (filmul, realizat în colaborare cu studiouri elvețiene din Geneva, trebuia să aibă premiera acolo), cert este faptul că filmul a ajuns pe ecranele bucureştene după ce a cucerit lauri la diferite festivaluri internaționale (printre care acelea din Mannheim, Cottbus, Bordeaux, Cluj-Napoca, Milano, Annonay, Napoli, Valencia). *Ryna* este un film de mare acuratețe realistă despre oamenii Deltei contemporane, în prim-planul narațiunii cinematografice fiind personajul titular, o fată de 16 ani, crescută băieteşte (pentru că tatăl ei îşi dorise un băiat), care trece prin întâmplări de viață dramatice, într-o familie destrămată şi într-o lume ostilă, a sărăciei şi a abuzurilor. În interpretarea Dorotheei Petre, personajul Rynei cucereşte repede simpatia spectatorilor şi povestea ei de viață devine povestea unui prieten drag. De altfel, premiul pentru „best actress", obținut de Dorotheea Petre la Cluj-Napoca certifică acest succes interpretativ. Şi acest premiu poate fi interpretat ca un „gest reparatoriu", după ce actița a fost premiată, la Cannes, pentru rolul Evei din *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, un film realizat, practic, ulterior, de Cătălin Mitulescu (producătorul *Rynei*). Mai joacă, în *Ryna,* Valentin Popescu (rolul unui tată autoritar şi obtuz), Nicolae Praida (tinerelul din *La mere*, ajuns pe post de bunic cumsecade), Mathieu Rozé, Aura Călăraşu, iar director de imagine este acelaşi Marius Panduru, care i-a însoțit pe Cătălin Mitulescu şi pe Corneliu Porumboiu în filmele lor din această perioadă.

Cinematograful românesc s-a îmbogățit, în anii 2005 şi 2006 cu alte câteva nume de regizori, printre care şi cunoscutul actor Florin Piersic

jr.,care a deprins tainele acestei meserii „în mers”, adică văzând şi făcând. Astfel, într-un timp relativ scurt, după ce şi-a încercat forţele, ca regizor, şi în filmul de scurt metraj, a propus spectatorilor două filme de lung metraj, unul, *Eminescu versus Eminem*, programat, într-o primă fază, doar la Cinematecă şi la Televiziune, celălalt, *Fix alert*, intrat în circuitul normal al difuzării cinematografice (unde n-a întârziat prea mult). Aş insista asupra acestui debut regizoral deoarece reprezintă un „caz aparte” în filmul românesc. N-aş trece prea repede nici peste scurt metrajul de debut al regizorului Florin Piersic jr.: *Advertising* este povestea unei femei – deloc întâmplător, chiar mama sa, minunata actriţă Tatiana Iekel – care, în ziua primirii pensiei, îşi drămuieşte cu minuţie şi cu strângere de inimă banii, pentru a-i ajunge în exerciţiul dificil al traiului zilnic. Un portret individual devine portretul unei întregi categorii sociale, de oameni necăjiţi, care fac faţă cu greu adversităţilor şi constrângerilor societăţii contemporane. De la primele sale tentative regizorale, juniorul Florin Piersic s-a recomandat ca un cineast experimental, care – cu ţinte sociale bine conturate – încearcă, pe teritoriile filmului „cu buget redus”, drumuri stilistice insolite sau, oricum, mai puţin uzitate în filmul românesc. Un colaborator preţios al regizorului la cele două lung metraje a fost actriţa Dorina Chiriac, devenită co-scenaristă (la ambele filme) şi interpretă în cel de al doilea film. Tandemul regizoral-scenaristic (şi nu numai) Florin Piersic jr. & Dorina Chiriac a devenit (cel puţin în perioada realizării acestor filme) un reputat cuplu de cineaşti, cu o „marcă a fabricii” foarte bine particularizată. În filmul *Eminescu versus Eminem* (care trădează, încă din titlu, intenţiile realizatorilor), personaje principale sunt trei studenţi la regie care intenţionează să facă un film şi stau la taclale, vorbind despre propriile proiecte, pe care le relaţionează cu filmele altora, într-un dialog spontan, aparent improvizat, filmat în manieră ciné-verité, discuţia despre filmele altora prilejuind, cum s-a mai scris, în cronicile filmului, efecte comice „devastatoare”. Ideea din titlu, care nu trebuie interpretată, neapărat, ca o opoziţie între artă şi kitsch, sau ca o competiţie între valoare şi non-valoare, este susţinută, pe tot parcursul peliculei, de recitări, în registre foarte diferite, ale unor versuri eminesciene, care constituie un fel de leit-motiv al filmului. Interpreţii participă dezinvolt la jocul propus de regizor, partea leului revenind trio-ului Mihai Bendeac, Emanuel Pârvu, Constantin Diţă, dar mulţi alţi protagonişti ai filmului, printre care, spirituală, Gianina Corondan, Petre Fumuru (altfel decât în buletinele meteorologice), Antonia Ionescu, micuţa Ioana Lipcinski, simpaticul Oreste, Florin Piersic-tatăl şi Florin Piersic-fiul lasă urme durabile în trecerea lor prin film. Pe acest drum s-a înscris şi cel de al doilea lung metraj al proaspătului regizor, *Fix alert*, un alt experiment pe drumuri neumblate în filmul românesc (dar încercate, nu numai în prezentul imediat, de cineaşti pe alte meridiane, şi mă gândesc în special la experienţele *underground*-ului American sau la filmele unui Jim Jarmush). De altă factură tematică – *Fix alert* este, practic, un thriller psihologic, cu intrigă poliţistă –, acest al doilea lung metraj al lui Florin Piersic jr. are un aer stilistic asemănător cu primul, chiar dacă, şi din punct de vedere al compoziţiei, intervin deosebiri radicale. O sumă de cadre „fixe” este utilizată aici pentru portretizarea personajelor introduse în jocul cinematografic. Folosesc cuvântul „joc”, pentru că înşişi realizatorii au comparat „piesele”

filmului lor cu piesele unui joc de puzzle, propunând spectatorilor soluții felurite de aranjare a pieselor pentru obținerea desenului final („Ai primit un puzzle. Şi trebuie să pui cap la cap piesele fără să cunoşti imaginea finală. Scopul creatorilor filmului a fost ca fiecare spectator să-şi imagineze o altă dezlegare a acestui puzzle"). Cadrele fixe domină structura compoziţională a filmului: diferite personaje stau în faţa camerei de filmat ca în faţa unei oglinzi, recomandându-şi în mod original felul de a fi, particularităţile, ticurile, aspiraţiile, ciudăţeniile, fără a „trăda", însă, în niciun fel, rolul lor în conflict, ba mai mult, în anumite cazuri ele apar în cadrul „fix" al prim-planurilor, continuă să se prezinte, aşadar, chiar după ce ele dispar din acţiunea propriuzisă, adică din cadrele „alerte" (se produc şi câteva crime în film, spectatorului revenindu-i misiunea de a detecta şi justifica resorturile acestor dispariţii). Cum spuneam, actriţa Dorina Chiriac joacă un rol important în realizarea filmului, este o „piesă" esenţială în echipa experimentală a lui Florin Piersic jr. De data aceasta are şi un rol principal în film, cadrele ei „fixe", „la oglindă", fiind de-a dreptul superbe, o explozie de inventivitate şi ingenuitate, de talent şi temperament, de fantezie şi dezinvoltură, de ironie, auto-ironie şi umor: avem de a face cu un personaj captivant, seducător. Tatiana Iekel, în rolul mamei, are un monolog special care comprimă efectele şi spaimele tehnicii moderne în cotidianul existenţei noastre curente. De nerecunoscut este seniorul Florin Piersic, într-un cu totul alt fel de personaj decât cele interpretate până acum (acest lucru fiind o performanţă regizorală şi actoricească în sine). Mai participă în jocul fix-alert al filmului, Florin Piersic jr. însuşi, Doru Ana, Petre Fumuru, Monica Davidescu, Emanuel Pârvu, Adrian Mihai. Din echipa acestui film original şi atractiv a făcut parte şi tânărul operator de imagine Tiberiu Iordan, care s-a priceput să dea relief psihologic portretelor din cadrele fixe şi care a susţinut inteligent suspans-ul intrigii. În perioada noastră de referinţă a mai ajuns la regia de film încă un actor, Claudiu Romilă, cu lung metrajul *Despre morţi numai de bine* (2004) şi cu scurt metrajul *Sarmale reci* (2005), dar rezultatele sale artistice îl plasează în umbra celorlalţi debutanţi ai acelor ani, chiar dacă filmul său *Despre morţi numai de bine* (al cărui pretext narativ este moartea unui tânăr, fiu de senator, prilej pentru realizatori de a pătrunde în culisele politicii contemporane, şi pentru actori – Ştefan Sileanu, Tomi Cristin, Victoria Cociaş, Crenguţa Hariton – de a schiţa personaje plauzibile) s-a întors, în 2006, cu un Mare Premiu de la Festivalul cinematografic de la Moscova.

Dar, în 2006, mai există un debut tânăr asupra căruia este cazul să insistăm, chiar dacă încă de la început a stârnit comentarii contradictorii în critica de specialitate (sau tocmai de aceea): este vorba despre debutul în filmul de lung metraj al regizorului Tudor Giurgiu, cu filmul *Legături bolnăvicioase*. Încă prin titlul ales, una dintre intenţiile declarate ale realizatorilor acestui film (mă gândesc, în afara regizorului co-scenarist şi la scenarista Cecilia Ştefănescu, al cărei roman cu titlu omonim a constituit punctul de plecare al filmului, dar şi la Răzvan Rădulescu, inclus printre dialoghiştii scenariului), o intenţie declarată a realizatorilor acestui film, aşadar, este aceea de a contraria, de a evada din tiparele obişnuinţei, atât prin tema propusă, cât şi prin modul de tratare cinematografică a unui subiect insolit în contextul cinematografiei naţionale (dar sincron cu creaţii

de vârf ale cinematografului mondial de azi, sau chiar de ieri). Acțiunea filmului *Legături bolnăvicioase* este centrată pe povestea de dragoste care se naşte pe nesimțite între două bune prietene, studente, Alexandra (Alex) şi Cristina (Kiki), două colege atrase în mrejele unei paralizante relații sentimentale. Regizorul Tudor Giurgiu a tratat această primă fațetă a subiectului cu remarcabilă discreție, păstrând relația celor două personaje feminine într-o zonă deloc bolnăvicioasă, de candoare şi puritate sufletească, până şi cele două eroine fiind surprinse, parcă, ele însele, de traseul afectiv al transformării frumoasei lor prietenii într-o poveste de iubire.Sunt câteva secvențe remarcabile (unele chiar cu fior romantic) pe parcursul acestei progresii sentimentale, printre acestea înscriindu-se şi aceea a scenei campestre în care Kiki doreşte să vadă sânii iubitei sale sub clar de lună. „Legătura" celor două fete nu este deloc bolnăvicioasă, se înfățişează pe ecran ca o aproape firească poveste de viață, mai puțin firească fiind – până la proba contrarie – atitudinea, sau, mai exact, lipsa de atitudine a părinților față de situațiile de viață pe care le parcurg odraslele lor. Povestea de dragoste are şi un „sfârşit", relația celor două prietene-iubite se destramă, una dintre fete simte pericolele virtuale (morale, sociale) ale acestei legături şi refuză să mai participe la „jocul" inițiat pe nesimțite. Dar aceasta după un atractiv „joc al dragostei şi al întâmplării", datorat, în mare măsură, şi celor două interprete, două actrițe tinere de care vom mai auzi în filmul românesc. Interpreta Alexandrei este Ioana Barbu (pe atunci proaspătă absolventă a U.N.A.T.C.), şi personajul de pe ecran exercită un farmec aparte, tânăra eroină este o ființă sensibilă şi delicată, aşa cum povestea de dragoste o cerea, aventura sentimentală pe care o trăieşte, cu toate confuziile produse, nu-i modifică esențial funciara sa curățenie sufletească. În rolul Cristinei, o ființă diametral opusă din punct de vedere temperamental, o aflăm pe Maria Popistaşu, o tânără cu un film englez de succes la activ, *Sex Traffic*, laureat al câtorva premii BAFTA (ca şi partenera sa din acel film, Ana Maria Marinca, despre care vom mai vorbi într-un capitol viitor): este un alt rol de succes al interpretei, care desenează un personaj autoritar, sigur pe el, dar care-şi păstrează feminitatea şi capacitățile de seducție. Cum spuneam, filmul *Legături bolnăvicioase* are şi o a doua față a subiectului, mai inabil tratată de realizatori: narațiunea cinematografică include şi un episod – prin forța lucrurilor – bolnăvicios, o iubire incestuoasă, între Cristina şi fratele ei, Sandu (cu o reală vedetă în rol, muzicianul şi actorul Tudor Chirilă, o prezență mai mult decât agreabilă şi pe ecran, nu numai în „Vama Veche") Autorii – în programul de sală – lasă să se înțeleagă că o asemenea legătură este doar insinuată, dar filmul propriuzis este de altă părere, iar spectatorii nu pot privi cu seninătate această fațetă a intrigii, cu atât mai mult cu cât relația incestuoasă (prezentată fără nici un fel de atitudine din partea realizatorilor) rămâne în vigoare şi la sfârşitul filmului, chiar şi după ce relația fetelor s-a destrămat. Mai joacă în film, pe lângă protagoniştii amintiți, Cătălina Murgea (gazda Alexandrei, doamna Beneş, o compoziție savuroasă), Mircea Diaconu şi Virginia Mirea (părinții Alexandrei, obişnuiți cu „viața la țară"), Tora Vasilescu şi Valentin Popescu (părinții Cristinei, cu rol decorativ în conflict), Mihaela Rădulescu (şefa lui Sandu)...Regizorul a fost însoțit, la debutul în lung metrajul de ficțiune, de operatorul de imagine Alexandru Sterian (cu experiențe imagistice benefice la realizarea unor filme

străine şi în industria publicității româneşti). Prin acest prim lung metraj, intra, aşadar, spectaculos, în acțiune, un nou cineast de talent, care, după ce a lucrat ca asistent de regie la filme de Nae Caranfil (*È pericoloso sporgersi*), Lucian Pintilie (*Prea târziu*) şi Radu Mihăileanu (*Trenul vieții*), propunea un film original şi temerar, *Legături bolnăvicioase*, despre care se vorbeşte încă, şi se va mai vorbi mult timp după premiera din primăvara lui 2006.

Anul 2006, anul unor victorii importante ale filmului tânăr românesc, rămâne, însă, şi unul dintre cei mai trişti şi dureroşi ani ai cinematografiei naționale, este anul tragicei despărțiri de Cristian Nemescu şi de apropiatul său colaborator, sound designer-ul Andrei Toncu, victimele unui teribil accident de maşină în noaptea de 24 august 2006. Dispărea, aşadar, una dintre cele mai mari promisiuni regizorale româneşti, când abia îşi încheiase filmările pentru primul său lung metraj, *California Dreamin'*, o peliculă (neterminată) prezentată pe ecranele româneşti abia în vara anului următor, după ce în primăvara lui 2007 obținuse Marele Premiu al secțiunii „Un certain regard" la Cannes. Filmele anterioare ale tânărului cineast (scurt metraje şi metraje medii ca *Mihai şi Cristina*, *Mecano*, *Poveste de la scara C* şi, îndeosebi, *Marilena de la P7*) reținuseră şi ele atenția unor festivaluri naționale şi internaționale. Înainte de a ajunge, aşadar, la filmul de lung metraj, Cristian Nemescu pătrunsese în conştiința lumii cinematografice de la noi şi de aiurea, ca un cineast de viitor, fapt care, prin forța lucrurilor, amplifică dimensiunile tragice ale întâmplării din vara anului 2006, când tânărul regizor de numai 27 de ani şi-a pierdut viața. Cum am văzut, primul (şi ultimul) lung metraj al regizorului Cristian Nemescu a rămas neterminat, aşa cum se precizează, de altfel, încă în titlul filmului prezentat, în premieră publică, pe ecranele verii 2007. Filmul durează două ore şi jumătate, ceea ce nu s-ar fi întâmplat, probabil, dacă filmul ar fi fost încheiat de regizor. Dincolo de supoziții, cert este faptul că, la un an după moartea regizorului, am văzut un film pe care aşa l-a gândit el, fără nedorite imixtiuni în concepția artistică, un film matur (în ciuda tinereții fără bătrânețe a autorului), cu o reală şi consistentă forță estetică şi civică, în măsură să impună, de la debut, definitiv, un nume nou, de nădejde, în frontul creator al cinematografiei naționale. Scris de Cristian Nemescu împreună cu Tudor Voican (un alt nume de perspectivă al cinematografului românesc) şi cu Catherine Lindstrum, filmul *California Dreamin'* istoriseşte o poveste de viață – cu corespondențe în realitate – dinspre sfârşitul veacului trecut, când un tren NATO, cu americani, care transporta armament strategic pentru o intervenție militară în Kosovo, este blocat pentru câteva zile (vreo cinci), într-un sat de câmpie românesc („acolo unde se îndoaie harta României", cum o spune un ofițer american), din încăpățânarea unui şef de gară autoritar şi energic (din întâmplare şi un principal „mafiot" local), aflat în căutarea unor „documente oficiale" care să însoțească transportul. Pe de o parte, mica întâmplare din 1999 pune capăt unei vechi aşteptări româneşti, aceea a venirii americanilor (să ne scape, cum o spune şi un personaj, „de nemți, de ruşi, de comunişti, de Ceauşescu"), o aşteptare veche, de ani de zile, încă din timpul bombardamentelor din 1944, cu care, deloc întâmplător, începe filmul (bombardamente, în timpul cărora, din nou deloc întâmplător, o bombă bucureşteană rămâne neexplodată, pentru a exploda, întâmplător,

după 55 de ani). În satul de câmpie românesc vin, aşadar, într-un târziu, americanii, dar până şi intransigenţa oarbă a şefului de gară se datorează faptului că ei n-au sosit la timp, atunci când erau aşteptaţi, că au venit prea târziu, după ce istoria şi-a pus peceţi necruţătoare pe spaţii şi destine româneşti. Pe de altă parte, mica întâmplare dă glas unei alte statornice obsesii naţionale, trainica „prietenie româno-americană". Primarul comunei (interpretat de Ion Sapdaru, lansat în *A fost sau n-a fost?*) face tot ce-i stă în putinţă pentru ca americanii constrânşi să staţioneze în satul său să se simtă cât mai bine, organizează petreceri câmpeneşti şi programe artistice, vizite în zonă (printre care şi aceea la vestitul „Turn Eiffel" din Slobozia), încearcă să-l câştige de partea lui pe comandantul american, căpitanul Jones (Armand Assante, într-un rol generos), pentru a-şi regla conturi vechi cu şeful gării. Acest din urmă personaj, aflat în centrul intrigii – şi datorită interpretării ireproşabile a lui Răzvan Vasilescu – primeşte o lovitură şi din partea fiicei sale, Monica (jucată, dezinvolt, de Maria Dinulescu), care se îndrăgosteşte de un soldat american (Jamie Elman), periclitând, astfel, combinaţiile anti-americane ale tatălui său. Fata, în paranteză fie spus, are o mică problemă, nu ştie limba engleză, drept pentru care îl alege pe un fost coleg de şcoală, Andrei (Alex Mărgineanu), să-i servească drept interpret, o iniţiativă riscantă mai ales pentru că Andrei încearcă s-o înveţe pe Monica limba engleză pe versurile melodiei „California dreamin'" a celor de la The Mamas & The Papas. În jurul unui tren blocat într-o gară pricăjită de ţară, săteni români şi soldaţi americani se angrenează, aşadar, într-un carnaval dement, pe parcursul căruia se cântă, se dansează, se nasc şi mor iubiri, se mănâncă şi se bea copios, se încheie afaceri, se iniţiază greve, au loc încăierări cu sfârşit tragic, aşadar viaţa merge înainte, iar visul californian dobândeşte consistenţă. Cristian Nemescu a stăpânit cu talent şi pricepere acest amalgam de personaje şi situaţii generate de situaţia-limită creată în satul românesc de câmpie, care devine, peste noapte, un soi de „pământ al făgăduinţei". Pe ecran trăieşte viu şi intens o lume pestriţă, cu mentalităţi şi obiceiuri contradictorii, care se interferează sau se ciocnesc în „centrifuga" intrigii, gradată în crescendo spre deznodământ. Pe regizor l-a însoţit şi l-a susţinut, în demersul său artistic, directorul de imagine Liviu Mărghidan, iar montajul variantei finale este datorat lui Cătălin Cristuţiu. Ca un punct de vedere concluziv asupra acestui film de excepţie, recurg la o inspirată formulare a criticului clujean Ioan-Pavel Azap din volumul „Prim-Plan": „*California Dreamin'* poate fi discutat/disecat/interpretat din mai multe perspective. Există în film mult umor, ironie, tandreţe, tragism, însă nimic în plus, nimic forţat, nimic superficial, totul nuanţat şi perfect justificat. În acest microcosmos numit Căpâlniţa se reflectă, sub bagheta regizorală a lui Cristian Nemescu, întreaga lume. Nu ştiu dacă acest prim şi singur lung metraj al regizorului român este genial, dar, cu siguranţă, Cristian Nemescu a fost – şi rămâne – un regizor genial. Prin moartea lui, cinematografia română – şi nu numai – a pierdut un mare talent". Plecat dintre noi aproape cu un an înaintea premierei filmului său, regizorul Cristian Nemescu a lăsat în urmă una dintre cele mai valoroase premiere din primul deceniu al mileniului III, amintirea unui cineast de anvergură artistică, a unui talent cuceritor, ucis mişeleşte în pragul unei cariere cu îndrăzneţe şi realiste visuri californiene. Chiar dacă, în perioada de referinţă a acestui capitol, au

fost şi alte premiere româneşti (pe care nu le vom mai numi acum, dar va veni vorba despre ele în capitolele următoare), opresc, aici, pentru moment istoria cinematografiei naționale, nu înainte de a adapta întrebarea inițială (a fost sau n-a fost revoluție?) la realități cinematografice: a fost sau n-a fost revoluție în filmul românesc? Răspunsul mi se pare, neîndoios, afirmativ, triumful unei noi generații se datorează, în fapt, unei adevărate revoluții în modul de gândire şi expresie cinematografică al unor cineaşti performanți precum câțiva dintre cei menționați în ultimele capitole ale istoriei noastre. Da, cred că aceste capitole conțin destule argumente pentru un răspuns afirmativ la întrebarea de mai sus. Iar capitolul următor va conține, zic, argumentul primordial.

CRISTIAN MUNGIU **Ş**I O NOU**Ă** „PALME D'OR" LA CANNES

În primăvara anului 2007 s-a petrecut un fapt fără precedent în întreaga istorie a filmului românesc: un film de lung metraj al unui cineast tânăr a primit cea mai impunătoare distincție a Festivalului de la Cannes, „Palme d'Or". Pentru că este vorba, aşadar, de o performanță ieşită din comun, aş da cuvântul, înaintea oricăror alte comentarii, unui martor ocular al prestigiosului eveniment. Iată, de pildă, ce scrie, printre altele, Laurențiu Brătan în volumul „Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor" (o carte despre care voi mai scrie în paginile cărții mele şi din care voi cita intens în acest capitol): „Al doilea lung metraj al regizorului Cristian Mungiu – *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* – e, fără îndoială, cel mai mare succes al filmului românesc din toată istoria lui de peste un secol. Deşi tendințele din cinematografia română de după 2001 conduceau, destul de firesc, la un asemenea «deznodământ», încununarea supremă a filmului la Cannes 2007 a fost totuşi o imensă surpriză şi un succes nesperat pentru majoritatea cineaştilor şi criticilor români. A fost, în acea seară de 26 mai 2007, o feerie pentru toți românii aflați la Cannes şi era imposibil, ca român, să nu fii felicitat pentru obținerea premiului, de parcă tu însuți ai fi fost regizorul filmului. A fost ca un vis, aşa cum asemenea unui vis e însuşi filmul lui Cristian Mungiu, cu o diferență majoră totuşi între cele două: primul a fost un vis extraordinar de frumos, unul din acele vise din care te trezeşti râzând şi binedispus; pe când al doilea – un coşmar. Pentru că, înainte de a fi un film despre un subiect controversat, *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* e un coşmar". Şi autorul acestui studiu (intitulat chiar „Expresia unui coşmar") îşi argumentează punctul de vedere, pe care mi-l însuşesc, dar încerc să-l duc mai departe cu vorbele mele. „Subiectul controversat" este, desigur, situația-limită în care se găsesc două prietene, Găbița şi Otilia (care împart aceeaşi cameră la un cămin studențesc): prima este însărcinată – în patru luni, trei săptămâni şi două zile! – şi urmează să recurgă degrabă la un avort, în condițiile în care acesta este interzis de legile vremii, iar cea de a doua face tot ce-i stă în putință să o ajute. Acțiunea propriuzisă este plasată în anul 1987, şi tocmai tabloul sumbru al epocii repective, atent şi realist desenat de Cristian Mungiu în filmul său, ne întoarce gândul (celor care am trăit epoca) spre „coşmarul" României din „epoca de aur" a ceauşismului: regizorul filmului ne reaminteşte faptul că oamenii de ieri trăiau altfel decât cei de azi, simțeau altfel şi gândeau altfel, refugiați, parcă, în spatele unor măşti duplicitare care le fereau adevăratele gânduri de iadul ideologic de afară. Filmul reuşeşte să transmită, curat, această stare de fapt atât de

specifică perioadei evocate, „atunci...când – după cum o spune autorul studiului citat – frigul din iernile cumplite era din ce în ce mai pătrunzător, când criza economică făcea ca viața de zi cu zi să fi devenit deja insuportabilă, când represiunea polițienească ajunsese la cote paroxistice, când frica oamenilor trecuse de stadiul orwellian, ajungând la unul de tip patologic". Desigur, firul narativ al filmului urmăreşte „istoria unui avort", chiar dacă personajele nu-şi demască din capul locului adevăratele intenții. Dialogul celor două prietene, care deschide filmul, pare mai degrabă prologul unei acțiuni conspirative, simțim că fetele pun la cale ceva, dar nu ştim de la început ce, aflăm doar treptat, după ce apare în cadru şi domnu' Bebe, pe care-l „descoperim", deasemenea, progresiv, înțelegând că este un „specialist" în avorturi ilegale, acțiunea conspirativă prinde contururi şi ea, avortul urmează să aibă loc într-o cameră a unui hotel „de mâna a doua", numai că lucrurile nu merg chiar „pe roate", mai ales după ce domnu' Bebe descoperă că sarcina pacientei lui este foarte avansată, drept pentru care dă de înțeles că aşteaptă o recompensă „în natură" din partea fetelor. Pentru a nu periclita acțiunea avortului, Otilia se sacrifică (de unde şi proverbul „prietenul la nevoie se cunoaşte"), cedând la şantajul degradant al profitorului domn Bebe. Intervine încă un moment tensionat pe firul intrigii, Otilia este nevoită s-o părăsească o vreme pe Găbița (lăsând-o singură, în camera de hotel, după avort), pentru a răspunde unei invitații lansate de prietenul său Adi – şi a nu-şi trăda operațiunea ilicită. Despre această vizită a Otiliei la sărbătorirea zilei de naştere a mamei lui Adi scrie, într-un mod foarte plastic şi subtil, Mihai Chirilov (în volumul citat), şi îmi îngădui să reproduc câteva pasaje (mai ample): „Există în *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*, filmul lui Cristian Mungiu premiat cu Palme d'Or la Cannes în 2007, o scenă care îți întoarce stomacul pe dos, poate mai visceral decât cele care reclamă acest efect în mod explicit. Nu e vorba despre violenta scenă – a negocierii avortului – dintre cele două eroine şi doctorul clandestin sau despre cele, degradante, ale plății în natură. Nu e vorba nici măcar de momentul în care aparatul de filmat fixează preț de câteva secunde grele care par o eternitate imaginea fetusului însângerat abandonat pe pardoseala băii, ci despre un episod în aparență mult mai benign: o cină în familie. Cu deosebirea că pentru Otilia, protagonista filmului, care trebuie să onoreze invitația mamei prietenului ei, cina aniversară are loc în cel mai nepotrivit moment al zilei: rămasă singură, într-un hotel de mâna a doua, prietena ei cea mai bună îşi poate pierde viața din cauza unui avort rudimentar, executat cu mult timp peste perioada de grație". Dar iată şi descrierea acestei cine aniversare: „E ultimul loc din lume în care Otilia doreşte să fie, iar asta se vede pe fața ei, o mască opalescentă de formalitate forțată şi emoții camuflate, chit că nimeni din jurul ei nu pare să-şi dea seama că fata pluteşte absent deasupra conversației. E doar o obligație socială, un hatâr pe care i-l face prietenului ei, dar felul în care Mungiu a ales să filmeze acest plan-secvență, lăsându-i pe invitați şi vocile lor practic în afara cadrului, accentuează şi mai tare disconfortul eroinei şi senzația că e prinsă într-o capcană din care nu poate scăpa. Mâncărurile alese curg la masă, se deschide şampania şi se fumează Kent, se vorbeşte despre salarii şi pielița de pui, despre rețete şi preoți, despre părinți şi copiii care trebuie să se învețe de mici cu greutățile, se compară viața la oraş cu cea de la țară, se combate utilitatea serviciului

militar, în vreme ce eroina stă ca pe ace, forțată să asculte flecăreala adulților, şi abia dacă scoate câteva vorbe sau mănâncă ceva. Cina e singurul moment din film în care schimburile de replici trădează epoca în care se întâmplă acțiunea, ultimii ani de teroare comunistă". Am recurs la stratagema unor asemenea citate, tocmai pentru a sublinia ideea că filmul lui Cristian Mungiu este mai mult, şi altceva, decât „istoria unui avort". Este un coşmaresc „tablou de epocă", desenat nu în tuşe violente, „demonstrative", ci foarte nuanțat, cu multă atenție şi receptivitate la modul de a gândi şi acționa al oamenilor, la relațiile lor cu contextul social şi moral al epocii. În legătură cu modul în care este structurată relația dintre cele două protagoniste ale intrigii, apelez la un punct de vedere al criticului de film Magda Mihăilescu (din volumul citat): „Ne va urmări multă vreme respirația gâtuită a unei tinere în primejdie, pierdută pe o stradă dintr-o margine de oraş, cărând cu ea, în sacul de pe umăr, pentru a-i da drumul pe un tobogan de ghenă, fătul avortat de buna sa prietenă. De la începutul şi până la sfârşitul filmului *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*, Otilia duce tot greul. Chiar din primele clipe ale pregătirii pentru marea încercare, Găbița – dublul diminutiv spune ceva despre cât de mult este ocrotită, mângâiată eroina peste care a căzut necazul –, fragilă, neajutorată, ştie însă, şi încă foarte bine, să ceară fără încetare. Pare un pui de vrabie, dar unul cu ciocul mereu deschis, pentru a primi hrana. Raporturile dintre cele două fete acoperă ca o țesătură perfectă în asprimea ei, fără goluri, întreaga suprafață a filmului. Una ia, alta dă.. Balanța nu este niciodată în echilibru. «Poți să faci asta...?», «Da, mă ocup eu.», «Merçi.» Drama se strecoară printre astfel de întrebări şi răspunsuri banale din care Cristian Mungiu construieşte, fără nici o abatere, precum marii arhitecți, un eşafodaj al neştiutei rezistențe umane". Cu îngăduința cititorului, voi reproduce aici şi o mini-cronică a lui Andrei Gorzo (din „Dilema Veche", septembrie 2007), tocmai pentru că reprezintă un punct de vedere foarte personal asupra filmului: „*4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* e un thriller sau, mai exact, o dramă construită şi filmată astfel încât să fie percepută ca un documentar şi trăită ca un thriller. La fel ca într-un thriller, e vorba despre nişte ființe umane urmărite într-o situație-limită (implicând inclusiv un pericol de moarte) care se creează, se agravează şi se consumă în răstimp de câteva ceasuri. Şi, la fel ca în cele mai oneste documentare, situația pare să se nască din însuşi modul de funcționare al realității observate, fără nici o contribuție din partea autorului-observator; senzația e că lucrurile s-ar fi întâmplat la fel şi dacă n-ar fi fost de față nici o cameră. (...) Camera lui Oleg Mutu (...) nu se agită ca să prindă totul, ci îşi găseşte câte un post de observație şi încremeneşte în el minute în şir – uneori fără să-şi mute privirea nici la stânga, nici la dreapta, nici ca să urmărească personajul care iese din cadru într-un moment important, nici ca să îi facă loc personajului care intră doar pe jumătate. E ca şi când, aflându-ne clandestin în lumea aceea, nu ne-ar da mâna nici să respirăm, sau ca şi când ne-am uita la ea – la România anului 1987 – printr-o crăpătură din balamaua timpului". Închei reproducerea unor opinii ale criticilor despre acest film-eveniment cu un punct de vedere concluziv exprimat de Cristina Corciovescu în toamna anului 2007: „Nu mai e nicio îndoială, *432* (adică *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*) este filmul european al anului. Festivalurile se bat să-l aibă în program, distribuitorii îl cumpără, critica îl elogiază, spectatorii îl

aplaudă. Fără falsă modestie, au şi de ce să o facă”... La succesul impresionant al filmului au contribuit, în mare măsură, şi principalii interpreţi ai filmului, şi în primul rând Anamaria Marinca, „admirabila actriţă de cursă lungă”, cum o numea cineva, în rolul Otiliei, un adevărat „suflet viu” al filmului, distins pe bună dreptate cu premii de interpretare la festivalurile de film din Stockholm şi Palm Springs. O secondează fără cusur Laura Vasiliu (Găbiţa), care intuieşte, la rându-i, perfect „natura” personajului său, fiind şi ea premiată la Palm Springs. Vlad Ivanov rămâne şi prin rolul domnului Bebe, marea revelaţie actoricească a primului deceniu din mileniul III, distribuţia mai cuprinde pe Alexandru Potocean (Adi), Luminiţa Gheorghiu (mama lui Adi), Adi Carauleanu (tatăl lui Adi), Teodor Corban (recepţionerul de la hotel), Eugenia Bosânceanu (mama domnului Bebe), Ion Sapdaru (doctorul Rusu). Scenarist este, desigur, Cristian Mungiu [care şi-a scris singur scenariile multora dintre filmele sale (scurt metrajele *Mariana*, *Zapping*, *Obiecte pierdute*, doar *Mâna lui Paulista*, *Corul pompierilor* şi *Nicio întâmplare* constituie excepţii), precum şi lung metrajele *Occident* şi *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*], ba a scris scenarii şi pentru filme de succes ale altora (*Canton* de Constantin Popescu). Pe lângă directorul de imagine Oleg Mutu, din echipa de filmare au mai făcut parte scenografa Mihaela Poenaru, autoarea costumelor Dana Istrate şi Dana Bunescu (sunetul şi montajul). Pe lângă faptul că regizorul Cristian Mungiu rămâne primul (şi, deocamdată, ultimul) regizor român laureat cu „Palme d’Or” pentru un lung metraj în principala competiţie cinematografică de la Cannes (după Ion Popescu Gopo şi Mirel Ilieşiu, distinşi pentru scurt metraje, în 1957 şi – respectiv – 1969, ca şi Cătălin Mitulescu, în 2004), filmul său *4 luni, 3 săptămâni* şi 2 zile a primit şi alte importante distincţii internaţionale, printre care prestigiosul „Hollywood World Award”...

MONOLOGURI ALE „VECHII GĂRZI”

Dacă noua generaţie de cineaşti români a acţionat, în acest prim deceniu al veacului XXI, pe baza unei platforme programatice comune (atât din punct de vedere al tematicii abordate, cât şi pe plan stilistic), tinerii regizori angajându-se într-un susţinut „dialog de la distanţă”, purtând – şi câştigând – o aceeaşi bătălie pe fronturile afirmării noului val cinematografic românesc, nu se poate vorbi despre un dialog între generaţii, creaţia cineaştilor din generaţiile anterioare s-a înscris într-un registru „paralel” (ca să nu-i spunem „perpendicular”), fapt care mă şi determină să vorbesc, acum, despre monologurile „vechii gărzi”, pentru că astfel am receptat noile filme ale cineaştilor afirmaţi cu ani în urmă. Am amintit, în trecere, unele dintre filmele recente ale regizorilor consacraţi, voi încerca, în continuare să detaliez subiectul, respectând, cel puţin pentru început, cronologia re-intrării în circuit a autorilor respectivi şi întorcându-mă, prin forţa lucrurilor, în anii de început ai deceniului. Regizorul Savel Stiopul, de pildă, realiza, la 75 de ani, pe un scenariu propriu, un film ambiţios, *Proprietarii de stele* (cu premiera în octombrie 2001), în care încerca să spună nu numai povestea de dragoste şi supravieţuire a unei tinere inginere, ajunsă şomeră în anii dureroasei noastre „tranziţii”, ci încerca să portretizeze însăşi societatea românească de la graniţa mileniilor, degringolada morală şi socială a vieţii noastre celei de toate zilele. Intenţii, cum spuneam, ambiţioase, doar parţial traduse în film, chiar dacă interpreţi cu nume –

precum Dan Bittman, Monica Anghel, Adriana Trandafir, Monica Ghiuță – sau chiar nume „de marcă – precum Pierre Henri Deleau – încercau să ajute debutul tinerei Heliana Popa în rolul principal. A fost, practic, ultimul film al regizorului Savel Stiopul, despre care am vorbit, nu o dată, în această istorie a filmului românesc, şi care avea să-şi încheie trecerea prin această lume, la 81 de ani, în octombrie 2007. Regizorul Mircea Mureşan îşi continua cariera cinematografică cu divertismentul *Sexi Harem Ada Kaleh* (premiera în octombrie 2001), o continuare a divertismentului anterior *A doua cădere a Constantinopolului,* motiv pentru care comentatori hazlii i-au zis filmului „a treia cădere a Constantinopolului", cu personaje şi interpreți luați de acolo (printre care Jean Constantin – acelaşi Ismail –, Stela Popescu, Alexandru Arşinel, Rodica Mureşan), dar şi cu nume noi, nu de alta, dar Ismail îşi descoperă un „fiu rătăcitor", Gicu (interpretat de Ştefan Bănică jr.), printre noii veniți înscriindu-se şi Rona Hartner, Tamara Buciuceanu-Botez, Ileana Stana Ionescu, Mihai Fotino. Cariera regizorului Mircea Mureşan avea să continue tot cu o „pată de culoare", respectiv cu *Azucena – Îngerul de abanos* (cu premiera în 2006), o poveste nefericită de dragoste, între un tânăr locotenent de grăniceri de pe malul Prutului şi o frumoasă fiică de bulibaşă, țiganca Azucena. Prejudecăți de rasă şi influențele nefaste ale unui grup de „traficanți de carne vie" îşi pun pecetea pe relația sentimentală a celor doi protagonişti. Servit de „atracții interpretative" variate şi de „monştri sacri"(notez doar câteva nume din distribuție: Alin Panc, Diana Munteanu, Nicoleta Luciu, Olimpia Olari, Alexandru Bindea, Andreea Doinea, Şerban Ionescu, Ştefan Sileanu, Valentin Teodosiu, Cesonia Postelnicu, Cristian Gheorghe), de scenograful Mihnea Tăutu, de operatorul de imagine Mihail Sârbuşcă, regizorul Mircea Mureşan ar fi meritat un „apus de carieră" mai generos în satisfacții artistice.

Regizorul Radu Gabrea a revenit pe ecrane (în februarie 2002) cu un film mai special, *Noro*, povestea unui copil handicapat motoriu, pe numele său din film Norocel, pe numele său adevărat Tudor Necula (un nume de care va mai veni vorba în istoria filmului românesc), o poveste cinematografică scrisă de Răsvan Popescu, despre relațiile tânărului cu părinții (părinții din film fiind Victoria Cociaş şi Dorel Vişan), preocupați de viitorul copilului, dar având concepții diferite privind integrarea în societate a acestuia. Însoțit de directorul de imagine Marian Stanciu, de compozitorul Adrian Enescu, de inginerul de sunet Anuşavan Salamanian şi de monteuza Melania Oproiu, Radu Gabrea a realizat un film cu intensități psihologice şi cu o bogată „încărcătură" afectivă. Şi celelalte filme prezentate de regizorul Radu Gabrea pe ecranele din primul deceniu al veacului XXI, *Călătoria lui Gruber* şi *Cocoşul decapitat* (ambele inspirate de întâmplări petrecute în zilele celui de al doilea război mondial) s-au bucurat de o structură cinematografică solidă, mizând pe cota ridicată de inedit a evenimentelor relatate. Scenariul filmului *Călătoria lui Gruber* (2007), scris de Alexandru Baciu şi Răzvan Rădulescu porneşte de la „jurnalul" scriitorului italian Curzio Malaparte, care, în vara anului 1941 a vizitat România, fiind corespondent de război pentru ziarul italian „Corriere de la Serra". Cu prilejul respectivei vizite, Curzio Malaparte (aflat printre personajele filmului) descoperă faptul că la Iaşi, cu câteva zile înainte de sosirea sa, avusese loc un violent pogrom anti-semit, şi, printre evreii deportați cu trenul („călători spre moarte"), ar putea fi şi doctorul Josef

Gruber, un specialist de care el avea neapărată nevoie pentru a depăşi o neplăcută stare maladivă. În rolul scriitorului italian (un rol în care se simte foarte bine) îl aflăm pe Florin Piersic jr., dintre ceilalți interpreți amintesc pe Claudiu Bleonț, Cristina Bodnărescu, Dumitru-Paul Fălticeanu, Marcel Iureş (în rolul titular), Udo Schenk, Răzvan Vasilescu. Filmul este important şi fiindcă, pentru o dată, Dinu Tănase s-a întors la „prima lui iubire", el fiind directorul de imagine al filmului. *Cocoşul decapitat* este o coproducție româno-germano-austro-ungară pe care regizorul Radu Gabrea o semnează împreună cu un cineast german, Marijan David Vajda, iar director de imagine este, deasemenea, un operator german, Walter Kindler. Acțiunea se petrece în oraşul transilvan Făgăraş, într-un aşa zis „paradis interetnic", unde, în perioada interbelică, conviețuiau în linişte şi pace saşi, români, maghiari şi evrei. Petrecerea organizată cu prilejul încheierii anului şcolar este întreruptă de sirenele de alarmă şi de importantul comunicat către țară al regelui Mihai I, care anunță trecerea României de partea armatei sovietice şi arestarea mareşalului Antonescu. Eram în 23 august 1944, ziua în care, peste noapte, prietenii au devenit duşmani, şi duşmanii – prieteni, un important moment istoric care avea să conducă şi la destrămarea „paradisului" etnic de care vorbeam. Metafora „cocoşului decapitat" ține şi de prejudecata că el anunță o mare nenorocire, or, în timpul petrecerii de la începutul filmului, asistăm, pe ringul de dans, la zvârcolirile unui cocoş decapitat. În principalele roluri, de tineri, ale filmului, întâlnim, deopotrivă, actori germani şi de la noi, printre aceştia din urmă fiind Axel Moustache şi Ioana Iacob, în roluri de mare expresivitate, distribuția cuprinzând, deopotrivă, actori consacrați precum Dorel Vişan, Monica Ghiuță, Vlad Rădescu, Victoria Cociaş şi...Radu Gabrea. Important de semnalat mi se pare faptul că, prin acest film, regizorul Radu Gabrea şi-a regăsit, cel puțin parțial, „tonusul" care l-a condus spre marile sale performanțe cinematografice. De altfel, el a mai terminat un film până în 2010, *Mănuşi roşii*, pe un scenariu semnat în colaborare cu Gabriel Sîrbu, Bogdan Huşanu, Wolfgang J. Ruf, inspirat de romanul scriitorului de limbă germană Eginald Schlattner, un film a cărui acțiune se petrece în Transilvania „obsedantului deceniu"al anilor '50...

Lucian Pintilie ne-a lăsat în aşteptarea „surâsului de porțelan", dar filmele sale din ultimii ani recomandă noi dimensiuni ale personalității sale complexe, îmbogățind, cu titluri reprezentative, o filmografie performantă. Întâi, *După-amiaza unui torționar* (cu premiera în iunie 2002), un film în care regizorul a pornit de la romanul „Drumul Damascului" de Doina Jela (dar s-a îndepărtat destul de mult), schițând portretul unui personaj odios, pe care îl identifică o jurnalistă şi un profesor, aflați în căutarea unui subiect pentru un reportaj de tip „memorialul durerii". Respectivul personaj (cu nume predestinat, Franț Țandără), fost „copil de trupă" şi vagabond, iar după război, deținut politic şi, apoi, torționar, îşi rememorează viața, un lung şir de nevolnicii şi atrocități, portretul său fiind fixat în aqua forte de Gheorghe Dinică, aflat într-un „rol al vieții", distribuția cuprinzând încă un actor uriaş, Radu Beligan în rolul Profesorului, şi mulți interpreți cu forță de convingere precum Ioana Ana Macarie (ziarista), Coca Bloos (Oarba, soția lui Țandără), Dorina Chiriac (Dunia/ Femeia comisar), Florin Roată (tatăl lui Franț) şi copiii Marius Radu (Franț, copil) şi Loredana Ştefan (sora lui Franț). Iese în

evidență, prin reconstituirile de atmosferă ale flash-back-urilor, directorul de imagine Călin Ghibu, iar scenografa Gloria Papură a personalizat ingenios ambianța căsuței cu stupuri de albine de lângă Giurgiu, unde-şi duce viața tristul personaj din filmul regizorului Lucian Pintilie. La distanță de un an şi jumătate, regizorul a fost prezent din nou pe ecrane, de data asta cu *Niki Ardelean, colonel în rezervă* (premiera propriuzisă în ianuarie 2004), un film căruia francezii i-au zis mult mai simplu, *Niki & Flo*. Un alt actor uriaş, Victor Rebengiuc spune povestea personajului titular, un militar de carieră, trecut în rezervă, căruia de curând i-a murit băiatul (în împrejurări absurde), şi se împacă greu cu viața lui actuală, existând şi o permanentă rivalitate între el şi cuscrul său, vecinul Florian Tufaru, zis şi Flo, un personaj autoritar şi cam absurd, care vrea tot timpul (şi în fața oricui) să-şi impună propriul punct de vedere. În finalul surprinzător al filmului, cu calmul său imperturbabil, disciplinat şi cumpătat cum îi este felul, colonelul Niki Ardelean îşi lichidează, cu o lovitură de ciocan în creştet, „rivalul". Cum o spune şi regizorul, filmul „povesteşte o crimă inexplicabilă", dar „clocotul interior" al personajului care acumulează (cel puțin din punctul lui de vedere) umilință după umilință din partea vecinului, este o realitate explicabilă, în măsură să pună într-o lumină particulară surprinzătorul gest final al protagonistului. N-aş merge mai departe fără a sublinia faptul că scenariul filmului aparține cuplului Cristi Puiu, Răzvan Rădulescu, aş sublinia bucuria colonelului Ardelean la auzul melodiei din filmul *Veronica*, cu vocea Margaretei Pâslaru, şi n-aş încheia fără a aminti alți interpreți marcanți ai filmului: Coca Bloos (soția colonelului), Răzvan Vasilescu (Florin Tufaru), Micaela Caracaş (soția lui Flo), Şerban Pavlu (Eugen Tufaru), Dorina Chiriac (fata colonelului, Angela Tufaru). Din echipa de filmare au mai făcut parte directorul de imagine Silviu Stavilă, scenograful Daniel Răduță, autoarea costumelor Ioana Albaiu, inginerii de sunet Silviu Camil şi Anuşavan Salamanian, monteuza Nita Chivulescu. Întrucâtva surprinzător a fost următorul film al regizorului Lucian Pintilie, *Tertium non datur* (2006), nu de alta, dar cu vreo şapte ani în urmă, regizorul Nicolae Mărgineanu realizase şi el o ecranizare a cunoscutei povestiri de Vasile Voiculescu „Capul de zimbru", un film valoros, despre care am vorbit la timpul potrivit. Filmul lui Lucian Pintilie, în care joacă, din nou, Victor Rebengiuc, alături de Bogdan Stanoevici, Cornel Scripcaru, Sorin Leoveanu, Tudor Aaron Istodor poartă marca stilistică a autorului şi întreține viguros suspansul din proza „polițistă" a ilustrului poet. Ar fi de spus, în continuare, câteva lucruri despre regizorul Şerban Marinescu, unul dintre cei mai activi cineaşti din „vechea gardă" în deceniul nostru de referință. El intra în mileniul III cu filmul *Turnul din Pisa* (premiera în octombrie 2002), un atractiv film de acțiune scris de D.R.Popescu, în care se întâmplă multe şi abia în final se descurcă ițele. Ioana (interpretată de Ioana Flora), fiica unui cântăreț la țambal (căruia i-a preluat meseria), se mărită cu un coleg de conservator şi, în noaptea nunții, conform unui vechi obicei, este răpită de prieteni, care o duc acasă, unde, însă se află şi câțiva necunoscuți cu cagule, care jefuiesc casa, şi cu care nuntaşii intră în conflict deschis, mireasa reuşind să anihileze un infractor (pe care îl loveşte de câteva ori cu o „cheie de acordaj"). Acuzată de omor, fata este condamnată la zece ani de închisoare. În penitenciar se împrieteneşte cu trei lăutari simpatici care ispăşesc o

pedeapsă pentru furt de combustibil (intră în acțiune, aşadar, trei monştri sacri, pe numele lor Gheorghe Dinică, Dorel Vişan şi Valentin Uritescu, respectiv Gigi, Dorel şi Vali), amiciție continuată şi după eliberarea Ioanei, care acceptase un post de instructor artistic al penitenciarului. Printr-un joc al întâmplării, cei patru prieteni ajung în casa unui miliardar, Ştefan (Gheorghe Visu), care vroia să investească bani într-un film documentar despre penitenciare. Numai că Gigi, Dorel şi Vali îşi dau seama că Ştefan este unul din capii furtului de combustibil la care participaseră, ba mai mult, se pare că sunt indicii chiar că actualul miliardar dăduse o spargere în casa unei tinere mirese. După alte întâmplări – unele tragice – Ioana descoperă că, într-adevăr, Ştefan, este autorul nenorocirii care i-a distrus viața. După *Turnul din Pisa*, Şerban Marinescu va mai realiza în primul deceniu al veacului, încă trei filme: *Magnatul*, *Ticăloşii* – două filme considerate „politice" – şi *Tanti* (acesta din urmă, un film prezentat în premieră abia în iunie 2011). *Magnatul* (cu premiera în noiembrie 2004), un film scris de ziaristul Bogdan Ficeac, are multe tangențe cu întâmplări şi personaje reale, din realitatea imediată, cel puțin ca „punct de plecare": patronul unui mare trust de mass-media, Mircea Moraru, alias Dorel Vişan (putem să-i spunem „mogul"), este suspectat că s-ar putea implica în anumite jocuri politice pentru a obține reeşalonarea unor mari datorii pe care le are trustul. Asociați ai săi intenționează să-l înlăture de la conducerea trustului şi să facă o înțelegere profitabilă cu partidul aflat pe primul loc în sondajele pregătitoare ale alegerilor. Moraru simte „mişcarea", înțelege că intră, fără voia lui, pe „nisipuri mişcătoare" dar încearcă să rămână fidel principiilor sale de viață, care i-au cam distrus viața personală: soția, Elena (Valeria Sitaru), este internată într-un ospiciu, iar fata, Dana (Ana Ularu), a devenit o adolescentă „rebelă". În plus, în urma unui control medical, magnatul află că are cancer. „Nu-mi pare rău că mor – îi spune el doctorului –, îmi pare rău că nu m-am priceput să trăiesc". Ceea ce reuşeşte filmul (şi datorită lui Dorel Vişan) este conturarea unui portret cinematografic complex şi puternic. Din distribuția amplă au mai făcut parte, printre alții, Olga Tudorache (Lala), Gheorghe Dinică, Horațiu Mălăele, Răzvan Vasilescu, Constantin Codrescu, apoi Adriana Bahmuțan şi Radu Herjeu (reporteri şi prezentatori TV), Ion Lupu (prim ministru!), Coca Bloos (pacientă în ospiciu), Valentin Uritescu (un medic), Manuela Hărăbor (o prietenă), Ştefana Zamfirescu (Elena Moraru, tânără). Prin *Ticăloşii* (2007), Şerban Marinescu se mai apropie o dată de culisele vieții politice post-revoluționare – de data aceasta, pe un scenariu propriu –, aducând în cadru reprezentanți ai oligarhiilor care dictează politicile fiscale generatoare de fonduri pentru partide şi apelând, încă o dată, la nume mari ale artei interpretative precum Ştefan Iordache, Gheorghe Dinică, Horațiu Mălăele, Dorel Vişan, Răzvan Vasilescu, Mircea Diaconu, Monica Davidescu. În ton cu ambianțele în care se petrece acțiunea, muzica lui Nelu Ploeşteanu şi Marius Mihalache. Încheiat în 2010, filmul *Tanti* este, din cel puțin două unghiuri de vedere, un „film special": întâi, pentru că pleacă de la un scenariu de Mircea Daneliuc (inspirat tot din romanul „Marilena"),şi în al doilea rând pentru că, pentru rolul principal, apelează la interpreta lui Mircea Daneliuc (rolul fiind scris, practic, pentru Cecilia Bârbora, dar, din păcate, într-un spirit profund misogin). „Specialitatea" filmului ține şi de

lumea murdară adusă pe ecran, cu femei abuzate, dezbrăcate şi violate, cu obsedaţi sexual, drogaţi şi pedofili, cu violenţe de tot felul (printre care uciderea şi tranşarea în „felii" a Simonei), Laura Ceciliei Bârbora fiind o femeie trecută de prima tinereţe, cu un soţ pasionat de orgii, pedofil şi...belgian pe deasupra, Marcel (Constantin Puşcaş), drept pentru care ea se cuplează cu un adolescent, traficant de droguri, Fredi (Marcel Silaghi), care o învaţă să-şi înfrângă frigiditatea (datorată şi faptului că soţul o obliga să facă amor „în patru", cu amanta, Simona, şi cu un copil), Simona (Cosmina Păsărin) fiind – după cum scria un comentator amator pe internet –, „cel mai mic rău al filmului". Mai joacă în film (din păcate pentru ea) Crina Semciuc (Reli), Edgar Nistor (Paul), Ana Pasti, director de imagine este Alex Sterian (şi sunt de reţinut peisajele sale marine), dar filmul rămâne o decepţie, inclusiv pentru Mircea Daneliuc, a cărui implicare este de netăgăduit.

Urmărind, mai departe, cronologia re-intrării în arenă a cineaştilor din „vechea gardă", în noiembrie 2002 era lansat pe ecrane filmul lui Nicolae Mărgineanu *Binecuvântată fii, închisoare*, pornit de la un scenariu de Nicolae Mărgineanu, Cătălin Cocriş şi Tudor Voican, care, la rândul lui, pornea de la un roman cu mărturii autobiografice (şi cu titlu omonim) scris de Nicole Valéry-Grossu. În anii „obsedantului deceniu" stalinist, o tânără intelectuală era arestată pentru că făcuse parte dintr-un partid istoric. Personajul va străbate calvarul închisorilor comuniste, trecând prin situaţii dramatice, pline de risc, dar şi de neprevăzut, supravieţuind, ca un exemplar semn al rezistenţei împotriva opresiunii. În primă şi ultimă instanţă, este un film pentru Maria Ploae, care îşi asumă, până în adânc de fiinţă, destinul personajului central, într-o distribuţie de excepţie, axată, prin forţa lucrurilor, pe roluri feminine: Dorina Lazăr, Ecaterina Nazare, Victoria Cociaş, Maria Rotaru, Margareta Pogonat, Eugenia Maci, Cristina Tacoi, Eugenia Bosânceanu, Tamara Creţulescu, Emilia Dobrin. Încă o dată, ilustrul operator de imagine Doru Mitran s-a dovedit un perfect creator de atmosferă, într-o echipă din care n-a lipsit compozitorul Petru Mărgineanu, scenograful Lari Ionescu, autoarea costumelor Ioana Albaiu, monteuza Dana Bunescu. Regizorul Nicolae Mărgineanu a mers mai departe, în ritmul său consacrat, cu filmul *Logodnicii din America* (2007), un film scris de Eva Sîrbu, o autoare cu certă vocaţie scenaristică şi cu talent scriitoricesc – afirmate rar, totuşi, în lung metrajul românesc (vezi filmul lui Lucian Bratu *Angela merge mai departe*) şi mai frecvent în filmul documentar (vezi mare parte a filmografiei lui Jean Petrovici). Autoarea scenariului a oferit regizorului şi echipei de filmare o partitură provocatoare, despre ecourile vremii trecute în lumea contemporană, nu lipsite de consecinţe dramatice uneori. Înaintea oricăror alte consideraţii despre film, ţin să amintesc un detaliu „tehnic": *Logodnicii din America* este şi un „film de familie", regizorul fiind însoţit, în filmul său, din nou, de soţia sa, Maria Ploae (în rolul Sandei, un personaj cu disimulări şi ascunzişuri sufleteşti, ieşite treptat la iveală, după clipe de reflecţie sau în înfruntări tensionate), de fiul său Petru Mărgineanu (devenit compozitor de bază al filmului românesc), de fiica lor, regizoarea de teatru Ana Mărgineanu (care a repetat cu actorii, şi se simte benefic această contribuţie, fiind vorba despre un „film de actori"), de fiul lor Nicolae Mărgineanu jr. (care debutează ca „sunetist", alături de Călin Potcoavă şi Florian Stoica), de fiica lor Oana Maria Mărgineanu, aflată la ora

debutului actoricesc în anul despărţirii de şcoală, fiind (în rolul Irinei) o prezenţă foarte plăcută pe ecran. Este vorba, aşadar, despre o exemplară familie de artişti, reunită, pentru o dată, cu mic şi mare, fapt care mi se pare important de subliniat. Dar să vorbim despre film. Aşa cum o spuneau spoturile publicitare, *Logodnicii din America* este „un film despre dragoste, prietenie şi trădare". O familie bucureşteană cu existenţă tihnită (familie alcătuită din Radu, un fost pilot de cursă lungă, Sanda, o fostă stewardesă şi fiica lor Irina) primeşte, la reşedinţa din Snagov, vizita unei foste prietene, Maria, stabilită de ani mulţi în Statele Unite ale Americii, care soseşte în ţară cu fiul ei, Petru, cu mama ei şi cu un amic de-al casei. Întâlnirea aceasta, după 20 de ani, a celor două prietene de odinioară, Sanda şi Maria conţine şi premisele unor situaţii conflictuale, care izbucnesc în crescendo, „momente ale adevărului" care vizează, deopotrivă, descoperiri secrete de familie, dar şi dezvăluiri mai speciale, privind, de pildă, dosarele de securitate ale personajelor. Tânăra Irina află, stupefiată, că Petru, de care s-a îndrăgostit subit şi pe care pare a-l considera „logodnicul din America", este, de fapt un frate al ei, cei doi „logodnici" au acelaşi tată, pe Radu, după cum o mărturiseşte Maria, care trăise o idilă cu Radu înainte ca acesta să se însoare cu prietena ei, Sanda. Pe de altă parte, aflăm că, la rămânerea în străinătate a prietenei sale, Sanda a declarat, pentru a „salva" situaţia, că Maria a plecat din ţară cu misiune din partea Securităţii, fapt care a rămas consemnat în dosarele de securitate ca o pecete dură, neiertătoare. Într-un anume fel, deşi acţiunea filmului este plasată în imediata actualitate, fondul conflictual este asigurat de „amintirile din epoca de aur" (ca şi în marele film românesc al anului respectiv, *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* de Cristian Mungiu), amintiri care aveau să-i preocupe pe reprezentanţii tinerei generaţii şi în filmele lor de la sfârşit de deceniu. Cum spuneam într-o paranteză, *Logodnicii din America* este şi un „film de actori": despre Maria Ploae (Sanda) am vorbit, Marcel Iureş (Radu) este convingător în rolul pilotului cu densă viaţă sufletească şi cu experienţe amoroase nu lipsite de consecinţe. Maria este Tamara Creţulescu, care desenează portretul unei femei cu o dramă personală marcată discret, fără ostentaţii, o femeie „dintr-o bucată", sigură pe ea. Printre actorii experimentaţi se numără şi Monica Ghiuţă, mama Mariei (a cărei inimă nu rezistă la şocul dezvăluirilor din jur). Printre debutanţi, alături de Oana Maria Mărgineanu (Irina) este şi Andrei Runcanu (Petru), un personaj ataşant la rându-i, cu un farmec anume. Sunt şi momente de destindere în acest film încordat, datorate îndeosebi personajului interpretat de Horaţiu Mălăele (oaspetele din America), care detensionează nu o dată atmosfera noroasă (nu numai la propriu – cum o dovedesc imaginile operatorului Mihai Sârbuşcă – ci şi la figurat) de la Snagov, după cum răzbunarea lui Radu pe securistul de ieri, un personaj cu aceleaşi metehne şi azi (interpretat de Cornel Scripcaru), o răzbunare originală şi ne-ortodoxă, are darul să dispună spectatorii prin surpriza provocată. Următorul „pas" cinematografic al regizorului Nicolae Mărgineanu a fost filmul *Schimb valutar* (cu premiera în octombrie 2008), pornit de la un scenariu pe teme de reală actualitate al lui Tudor Voican. Se pare că acesta ar fi urmat să constituie lung metrajul de debut al lui Cătălin Cocriş, dispărut, însă prematur, în 2004, pentru ca, ulterior, Tudor Voican – pornind de la ideea lui Cătălin Cocriş – să scrie scenariul iar Nicolae

Mărgineanu, care nu era la prima colaborare cu cei doi (după cum am văzut mai sus, scenariul pentru *Binecuvântată fii, închisoare* a fost scris împreună cu Cătălin Cocriş şi Tudor Voican). Reţin o frază despre filmul *Schimb valutar* din cronica de la premieră a Iuliei Blaga: „Regizorul orchestrează delicat procesul prin care un tânăr îşi pierde sufletul într-o societate care a scos de mult morala din ecuaţie". Acţiunea filmului se petrece într-un orăşel de provincie, unde personajul central al intrigii, Emil, rămâne şomer când fabrica în care muncea ca strungar, se închide. Soţia îşi pierde şi ea slujba, drept pentru care cei doi se hotărăsc să emigreze în Australia, Emil îşi vinde apartamentul şi maşina cumpărată la nuntă şi pleacă la Bucureşti să schimbe leii în valută. Numai că acolo nimereşte peste un şmenar, care îi oferă un schimb valutar avantajos, dar care îl înzestează cu bancnote false. Eroul nostru îşi lasă familia să creadă că a pus banii la bancă, şi că, găsind un loc de muncă avantajos, a plecat în Germania. Cam aceasta ar fi povestea de viaţă a lui Emil, în rolul căruia debutează, convingător, Cosmin Seleşi, după cum un debut promiţător este şi acela al Alionei Munteanu (în rolul soţiei sale). Mai joacă în film Andi Vasluianu (şmenarul), Valentin Uritescu (socrul), Coca Bloos (soacra), Tatiana Iekel, Anca Sigartău, Adrian Titieni, Sandu Mihai Gruia.

Şi regizoarea Malvina Urşianu şi-a adăugat un titlu nou în impresionanta sa „filmografie de autor", filmul *Ce lume veselă!* (cu premiera în martie 2003), cu Tamara Creţulescu (care a preluat, după Silvia Popovici şi Irina Petrescu, rolul „interpretelor de suflet" pentru Giocondele fără surâs din filmele Malvinei Urşianu) în rol central. Actriţa dă viaţă unei femei aflate la o vârstă respectabilă, Maria Şerban, medic oculist, divorţată, care trăieşte o experienţă inedită de dragoste cu un pacient, Dan, un pictor talentat, divorţat la rându-i, dar mult mai tânăr decât ea (interpretat de Florin Piersic jr.). Relaţia se va încheia repede, după ce Maria îşi dă seama că între ea şi Radu este o diferenţă ca între mamă şi fiu, dar şi după apariţia în cadru a fostului soţ al Mariei (Eusebiu Ştefănescu) şi a nostimei Bi Gi (interpretată de Tania Popa). Noua Giocondă fără surâs este fericită, însă, că a rămas însărcinată. Filmul dezvoltă, prin personajul Alexandru Şerban, unchiul Mariei (interpretat de Ion Niciu), o altă temă familiară Malvinei Urşianu, personajul respectiv aparţinând unei vechi familii boiereşti, deposedată de averile ei în anii regimului comunist, şi fiind „asediat" azi, de noii parveniţi, care vor să-i fure tot ce i-a mai rămas, chiar şi numele. Mai joacă în film Ilinca Goia, Ion Pavlescu, Silviu Petcu.

Destul de derutant a fost, în acest deceniu şi regizorul Mircea Daneliuc, nu numai în filmele altora ci şi în filmele sale, destul de multe la număr. Întâi, prin filmul *Ambasadori, căutăm patrie* (cu premiera în noiembrie 2003), pe un scenariu propriu, care pleacă de la premisa că ambasada unei imaginare ţări africane, Endola, neplătindu-şi taxele faţă de statul român, este evacuată. Pe parcursul desfăşurării intrigii se dovedeşte că ambasada respectivă este un loc corupt, în care îşi desfăşoară activitatea nefastă mulţi escroci români, în frunte cu Titi (Horaţiu Mălăele), un fost ofiţer de securitate, cuibul de escroci fiind condus chiar de ambasadorul Endolei, Patrick Camara (alias Rafael Malonga), părtaş la toate afacerile dubioase făcute sub acoperişul şi sub acoperirea sa. Ambasada respectivă este adăpostul unor traficanţi de droguri şi valută, dar şi un refugiu al

„revoluționarilor” din decembrie’89, care își reclamă drepturile prin simbolul lor, Nelu (Marius Stănescu), lovit, chipurile, de un glonț în gât la revoluție (așa se și numea filmul când a intrat în producție, *Un glonte în gât*), ceea ce se va dovedi că nu este decât o înscenare pusă la cale de Titi. O vreme, Nelu, care este dependent de droguri, o are de partea lui pe amanta sa, Nona, secretara ambasadei (Cecilia Bârbora), soția unui șofer de tir, Mișu (Mircea Rusu), care este „specialist” în contrabandă internațională. Cam prea multă „ficțiune”, așadar, în acest film cu înscenări și păcăleli, în care, practic, fiecare îl înșeală pe fiecare, chiar și „revoluționarul” Nelu dă sistematic telefoane la poliție, anunțând atacuri teroriste cu bombă la diferite instituții. Printre interpreți se mai află însuși regizorul Mircea Daneliuc (în rolul Pictorului), Ion Cojar este un ministru iar Coca Bloos o doamnă de la minister, printre interpreți se află și Florina Cercel (Mariana), Serge Abiad (Mansur), Radu Panamarenco (un tată supărat). În filmografia lui Mircea Daneliuc a urmat filmul *Sistemul nervos* (2005), un film în care imensa actriță care a fost Rodica Tapalagă, a primit, în sfârșit (dar cam târziu!), un rol de prim-plan, ea fiind Nica (de la bunica, desigur), personajul pe care sloganurile publicitare ale filmului l-au prezentat spectaculos: „mam’mare iubește nebunește!”. Aceasta ar fi, în fapt, problema principală a filmului: bunica Nica – o femeie în vârstă, singură în casa ei de la țară, care are doar două bucurii în viață, să-și dojenească javra canină și să urmărească programul de știri de la televizor – se închipuie uneori eroină de telenovelă și se îndrăgostește de prezentatorul de știri Paul (nimeni altul decât Mircea Radu!). Pasiunea ei pentru Paul dobândește forme paroxistice, drept pentru care Nica pleacă la București să-și vadă de aproape „cerbișorul”, acaparează telecomanda din locuința fiicei sale Tuța, face tot ce-i stă în putință să-l întâlnească pe Paul, îl caută la Televiziune, îi scrie, expunându-se la umilințe și batjocură. Ba mai mult, în final recurge și la o tentativă de sinucidere. Alături de Rodica Tapalagă și Mircea Radu apar în film două somități interpretative precum Valentin Teodosiu și Dorel Vișan, joacă și Cecilia Bârbora!, mai apar în film Bujor Macrin și Camelia Zorlescu. Director de imagine, la ultimele două filme amintite, operatorul-artist Călin Ghibu (și se simte asta!). Filmul următor al regizorului Mircea Daneliuc a fost *Legiunea străină* (cu premiera în februarie 2008). Scriu mai pe scurt despre acest film, nu de alta, dar lipsește din el Cecilia Bârbora și – iertați-mi miopia! – lipsește, parcă, și Mircea Daneliuc. Este prezent, în schimb, fotbalistul Rică Răducanu (dar, din păcate, nu pe post de fotbalist!), într-o distribuție cu multe nume noi, printre care Oana Piecnița, Radu Iacoban, Radu Ciobănașu, Cătălin Paraschiv. Personaje principale sunt trei tineri dintr-un sat de munte, care, printre altele discută despre „legiunea străină” și participă, într-un fel sau altul, la evenimentele din comuna lor, în care tocmai se declarase gripa aviară și, ca un punct culminant, erau eutanasiate păsările din curtea bunicii Vergina. Cecilia Bârbora a revenit în următorul film al lui Mircea Daneliuc, *Marilena* (cu premiera în martie 2009), în rolul titular, scris pentru ea, ca și alte povestiri din volumul cu titlu omonim, care au stat și la baza filmului *Tanti*, de Șerban Marinescu, despre care am vorbit. Cecilia Bârbora este, așadar, Marilena, o lucrătoare într-o fabrică de încălțăminte, care așteaptă ca iubitul ei, Radu (Serghei Mizil), plecat la muncă în Canada, să o cheme la el sau să se întoarcă, sperând să scape,

astfel, de hărțuielile sexuale ale bărbaților din jurul ei, care-i dau târcoale. Până la sosirea lui Radu, însă, Marilena se încurcă cu cel mai bun prieten al acestuia, Sebi (Nicodim Ungureanu). Lucrurile se precipită odată cu sosirea lui Radu (expulzat din Canada, într-un grup de infractori), la mai puțin de două luni după ce Marilena născuse o fetiță. „Doamne, ce urâtă e viața!" spune Marilena, înspre final, când orizonturile existenței ei sunt din ce în ce mai întunecate. Filmul lui Mircea Daneliuc şi al Ceciliei Bârbora – la care au colaborat directorul de imagine Ion Marinescu şi monteuza Corina Stavilă, şi în care mai joacă Anca Sigartău, Cornel Palade, Andrea Ivett Eross şi Noemi Zsofia Eross – a fost o scurtă (şi parțială) „regăsire de sine" a regizorului, urmată, însă, de o altă „pierdere de busolă", filmul *Cele ce plutesc*, cu premiera în octombrie 2009, un film în care personajul central, Avram (Valentin Popescu), după ce a aflat, în Italia, că italienii plătesc bine câinii dresați, pune pe picioare o „tabără" de dresaj, pentru câini de pază, în propria gospodărie de pe malul Dunării, cu gândul de a-i exporta. Numai că, în vecinătate, tocmai se instalase o tabără de rromi, expulzați de la Roma, astfel încât, înainte de a duce, el, câinii dresați la Roma, conflictele din Italia se mută pe malul Dunării, în imediata apropiere a gospodăriei sale, iar printre „cele ce plutesc" pe apele fluviului, pluteşte şi un cadavru. Alături de protagonist, din distribuția filmului fac, iarăşi, parte, Nicodim Ungureanu (pe post de polițist), Serghei Mizil (pe post de ceferist), şi, printre ceilalți, Olimpia Melinte, Liviu Pintileasa, Magda Cernat, Toma Cuzin. Director de imagine, de data asta, este Dan Alexandru, din „echipă", pe lângă Corina Stavilă face parte şi compozitorul Petru Mărgineanu. Sunt cinci filme, aşadar, ale regizorului Mircea Daneliuc,într-un singur deceniu, dar, fără discuție, cineastul a avut decenii mai bune în istoria filmului românesc, chiar pe vremea în care îl chinuia cenzura şi chiar dacă, între timp, a ajuns şi un scriitor important şi, de la o vreme încoace, se află în zona „filmului de autor". Dar, se pare, a devenit mai puțin exigent cu sine.

Pe regizorul Andrei Blaier l-am reîntâlnit o singură dată în acest deceniu, cu filmul *Dulcea saună a morții* (premiera în februarie 2004), cu un scenariu de Petre Sălcudeanu, cu Alexandru Solomon pe post de director de imagine, şi cu un nou rol de prim-plan pentru Gheorghe Dinică. Paraschiv zis Lamă, personajul marelui comedian, este un fost puşcăriaş, cu 28 de ani de detenție la activ, dar şi agent „sub acoperire" în timpul regimului comunist. Lamă primeşte o nouă „misiune" de la vechii săi tovarăşi care îl „au la mână": urmează să reintre în puşcărie pentru a elimina un indezirabil, pe tânărul Litera care, în decembrie '89, a fost martorul unei întâmplări care le-ar putea pune făptaşilor, astăzi persoane suspuse, în pericol libertatea. Cu talent la desen, tânărul le făcuse chiar portretul, recunoscând, în închisoare, pe unul dintre făptaşi. Filmul demonstrează că între persoanele suspuse de afară şi cei din închisoare (cu complicitatea directorului şi a unei avocate infiltrate în rețea, partenera de saună şi amor a potentatei Leo, desenată de Litera) există o adevărată filieră subterană, un adevărat sistem mafiot, amestec de foşti securişti, prostituate, criminali şi noi potentați. Aparent, toate planurile criminale s-ar desfăşura conform programului dinainte stabilit, numai că între Lamă şi Litera se leagă o amiciție sufletească, astfel încât ucigaşul cu sânge rece de până acum ezită să-şi îndeplinească misiunea, periclitându-şi chiar viața. Sunt câteva secvențe în care Andrei

Blaier, parcă, nu se simte „în apele lui” (cum ar fi secvența de amor lesbian din saună), dar altfel, regizorul îşi continuă cu abilitate creația, în spiritul filmelor sale din deceniul trecut. Printre ceilalți interpreți ai filmului aflăm pe Florian Ghimpu (Litera), Mitică Popescu (Mutu), Florin Zamfirescu (Mangiurea), Dana Rogoz (Ioana), Valentin Teodosiu (Butoi), Costel Constantin (Corcolan), Dumitru Rucăreanu (Doctorul), George Alexandru (Mustețea), Irina Movilă (Leo), Eugenia Şerban (Mary), Gheorghe Visu (Bolnavul). Din echipa filmului au mai făcut parte scenografa Magdalena Mărăşescu, autoarea costumelor Janine,compozitorul Dan Ştefănică, Andrei Chiroşca (sunetul), Mihai Mitică (montajul).

Regizorul Ioan Cărmăzan a revenit la film după o destul de lungă absență (trecuseră aproape 12 ani de la *Casa din vis*), cu *Raport despre starea națiunii* (premiera în martie 2004). Aş întârzia asupra acestui film, nu de alta, dar el reprezintă cu cea mai mare fidelitate, zic, temperamentul artistic (şi nu numai artistic) al cineastului, este cel mai *al său* film din întreaga creație. În intențiile originare ale cineastului, acest film făcea parte dintr-un triptic consacrat „stării națiunii”, deocamdată am văzut doar acest episod. Titlul filmului este împrumutat din titlul unei emisiuni TV „Raport despre starea națiunii”, ai cărei protagonişti, doi tineri reporteri, Horațiu şi Cerasela, sunt şi personajele centrale ale narațiunii cinematografice. De fapt, filmul se desfăşoară pe două planuri, care se interferează, dialoghează, se întrepătrund. Un plan este acela al celor doi publicişti care investighează diferite medii ale societății contemporane, în căutarea unor subiecte nevralgice ale „lumii de tranziție” (prostituția, hoția, traficul de copii, sărăcia, destinul securiştilor). Pe de altă parte, secvențele care urmează să apară în respectiva emisiune TV – secvențe în alb-negru – alcătuiesc un al doilea plan al tramei, propun personaje insolite, cu puncte de vedere personale, percutante, desprinse întrucâtva de planul narativ propriu-zis. În acest plan paralel al filmului apar şi personaje reale (cu poveştile lor de viață reale), cum ar fi, de pildă, poetul Paul Daian – ale cărui picante poveşti de viață primesc aplauzele publicului –, ficțiunea confundându-se în asemenea momente cu realitatea, chiar dacă post-genericul filmului ne avertizează, conform schemei garantate, că „orice asemănare cu realitatea...”. Regizorul Ioan Cărmăzan a descoperit, printre aceste personaje-semn ale unei lumi debusolate, tipuri de mare impetuozitate, printre care „omul care s-a săturat de România” (între timp au apărut mai mulți!), iar din lumea ospiciilor a găsit un „Eminescu” supărat foc pe Caragiale, pentru blasfemiile sale, sau un „reparator” al istoriei şi mitului,convins că Meşterul Manole a zidit-o pe Ana pentru că femeia lui îl înşela cu domnitorul. „Aşa sunt personajele astea, nu trebuie să le credeți pe cuvânt” ne atrage atenția regizorul-scenarist... Primul plan narativ se axează, din mers, pe o temă foarte „la ordinea zilei” (în anii de turnare a filmului), este vorba despre tragedia traficului de copii, sau, de la un moment dat, a traficului cu organe de copii. Povestea filmului începe din momentul în care un tată (Remus Mărgineanu) află, la un spital, că soția (Lucia Mureşan), după o naştere, trăieşte, dar copilul lor – fără probleme la naştere – a decedat. Peste ani, problema ajunge în atenția emisiunii de televiziune „Raport despre starea națiunii”. Reporterii noştri încearcă să descifreze cazul, în ciuda opozițiilor unui personaj imposibil (jucat, în termeni magistrali, de Valentin Teodosiu, într-unul din

cele mai pregnante roluri ale convingătoarei sale cariere), dau de urma unor personaje care ar fi putut dezlega misterele, dar respectivele personaje – un arhivar (Rudy Rosenfeld), câțiva foşti securişti sau cunoscători ai cazului (Nicolae Praida, Viorel Comănici), dispar, ca prin minune, la „ora adevărului”. Cei doi tineri – în principalul rol feminin, Irina Dinescu (la „ora” unui convingător debut) şi Emil Hoştină (cu câteva, alte, convingătoare apariții în filmele tinerilor – conduc „demersul” cinematografic, în alte roluri – uneori fugitive – văzându-se bine Anda Caropol, Victor Rebengiuc, Dumitru Rucăreanu, destul de mulți alți interpreți. În finalul filmului, când junii reporteri aduc „caseta” unei noi emisiuni din ciclul lor, află că emisiunea – pur şi simplu – a fost suspendată.”Raportul” despre starea națiunii se opreşte aici, cu personajul principal care încearcă să-şi înnece necazul în alcool. Dar viața de toate zilele rămâne la fel de „trează”, ca şi (vai!) actualitatea filmului de ieri. Din echipa filmului au mai făcut parte operatorul de imagine Cristian Comeagă (care a colaborat cu regizorul şi la *Casa din vis*), scenograful Gheorghe Rasovszky, autoarele costumelor Carmen Rasovszky şi Dana Dinescu, „sunetistul” Mihai Bogos, monteuza Corina Stavilă, compozitorul Ştefan Elefteriu. În filmografia regizorului Ioan Cărmăzan s-a înscris, apoi, lung metrajul *Lotus* (cu premiera în decembrie 2004), un film scris de regizor împreună cu Constantin Popescu şi filmat de Mihai Mălaimare jr. (autorul unor cadre poetice precum lanul de floarea soarelui, profilat pe mal de mare, unde trece un tren de călători, în timp ce în zare apare un vapor). Dar filmul este destul de ezitant, fără un accent principal, având, deopotrivă, accente dramatice (câțiva vagabonzi încearcă să violeze o fată, în apărarea căreia sare un tânăr necunoscut) şi accente poetice (infiripareа unei idile) şi elemente de policier (dispariția băiatului şi anchetarea acesteia), toate acestea în timp ce regizorul mărturiseşte că a tratat acest film în stil de western. Printre interpreți, Imola Kézdi (în rolul Fetei), Mitică Popescu (orbul Manasia, o compoziție pregnantă), Radu Gheorghe (Racău), Nicodim Ungureanu (Chioru), Elias Ferkin (Cilibiu), Răzvan Vasilescu (Polițistul), Alexandru Drăgoi (Puştiu), Alexandra Velniciuc (Ildiko), Violeta Totir (Doina), Cătălin Saizescu (Marcel Calalb). *Margo* (2006) este o a treia premieră a regizorului Ioan Cărmăzan din primul deceniu al veacului XXI, un film pornit de la un scenariu semnat de regizor împreună cu George Dogaru. Nici acest film nu se înscrie, însă, printre valorile de vârf ale cineastului, chiar dacă personajul titular are parte de o interpretă expresivă, Cristina Cioran, şi chiar dacă povestea de viață a eroinei este derulată cu o remarcabilă discreție sufletească: avem de a face cu un destin dramatic (un tată vitreg o forțează pe Margo să se prostitueze), la capătul „tunelului existențial” al eroinei ivindu-se, însă, o luminiță. Mai joacă în *Margo*, Marius Florea Vizante, Anca Sigartău, Aura Călăraşu-Hasnaş şi o suită de actori mari, în roluri „de trecere”: Alexandrina Halic, Eugenia Bosânceanu, Constantin Drăgănescu, Anda Caropol, Margareta Pogonat, Valentin Uritescu, Maia Morgenstern, Vladimir Găitan. Director de imagine, de această dată, Liviu Mărghidan. A existat şi o a patra premieră a regizorului Ioan Cărmăzan în acest deceniu, filmul *O secundă de viață* (cu premiera în aprilie 2009), scris de Lucian Dan Teodorovici şi filmat de Marius Ivaşcu, un „intermezzo filosofic”, cu Maia Morgenstern, Costel Caşcaval, Cristian Iacob, Constantin Drăgănescu, Valentin Uritescu, Cornel

Palade, Andrei Pandele în distribuție. Ba mai mult, Ioan Cărmăzan a prezentat şi un al cincilea lung metraj în primul deceniu al noului mileniu, filmul *Oul de cuc* (cu premiera în decembrie 2010), pe un scenariu de Titi Popescu, care a „scenarizat", practic, romanul „Fuga" de Rodica Ojog-Braşoveanu. Printre protagonişti filmului, Andi Vasluianu, Bogdan Dumitrache, Gabriel Spahiu, George Alexandru, Rudy Rosenfeld. Director de imagine: Marian Stanciu.

Dintre cineaştii cu experiență reveniți pe platouri în acest deceniu, este cazul să-l amintim acum pe Dinu Tănase, care, în calitate de regizor, propunea spectatorilor, în luna mai 2004, filmul *Damen Tango*, un film pe care (dacă ținem seama de antecedente) îl putem considera „a-tipic" pentru ambii scenarişti, Radu F.Alexandru şi Dinu Tănase, din simplul motiv că nu există în film nici măcar o „tresărire" politică. Pe de altă parte, este de subliniat faptul că Dinu Tănase se întoarce la film cu multă poftă de lucru. Un punct de pornire al subiectului în acest film de inspirație livrescă, ar fi melodramele cinematografice „la modă" în filmul occidental, cu subiecte spectaculoase, cu întâmplări dramatice, cu întorsături surprinzătoare de situații, cu personaje, ele însele, livreşti, născute adică din „fraze" (prețioase şi pretențioase). Construcția scenariului (şi, implicit, a filmului) este destul de complicată, se desfăşoară pe planuri temporale diferite – care alternează, la distanță de nouă ani, dus şi întors –, include şi secvențe onirice, şi „lovituri de teatru", şi înscenări, şi rezolvări „morale" (de tip ... *Moartea unui ciclist*, de pildă, numai că psihologiile personajelor rămân departe de acelea ale lui Bardem). Personajul central, Alexandra (alias Maia Morgenstern) este o reputată profesoară universitară, cu o carieră profesională de succes, cu o căsnicie „model" (până la proba contrară), soțul ei, Mircea (Horațiu Mălăele), este şi el universitar, familia beneficiază de o situație materială confortabilă, iar eroina are şi o „prietenă de suflet", Corina (Andreea Bibiri), una dintre cele mai înzestrate studente ale ei. „Criza" începe în momentul accidentului mortal care încheie relația adulterină a soțului. Este, acesta, punctul de plecare al „simplelor coincidențe" de peste nouă ani, când Corina urmează să se căsătorească cu Bogdan (Mihai Călin), numai că este vorba despre o căsătorie mai „specială", fata urmând să-l ia de bărbat pe fiul şoferului care i-a accidentat mortal iubitul, iar Bogdan urmează să o ia de soție pe fosta iubită a lui Mircea. În aceste condiții, dragostea şi prietenia reputatei profesoare universitare Alexandra se transformă în ură, într-o ură diabolică, agrementată cu susținute înfruntări psihologice, dar şi cu o serie de înscenări ale principalului personaj feminin. Mai joacă în film – printre alții – Ana Ularu, Cici Caraman, Zoltan Butuc, Valentin Voicilă şi fetița Naomi Gutman, un mic personaj emoționant. Câteva sublinieri privind „echipa" de realizatori: producătorul, Vlad Păunescu, se află la primul film integral românesc realizat la „Castel Film", monteurul Dan Nanoveanu – care participa, cu peste 30 de ani în urmă, la realizarea filmului-manifest *Apa ca un bivol negru* – a venit din Germania special pentru *Damen Tango*, imaginea şi camera sunt semnate de Mihai Tănase, fiul regizorului (şi este un debut salutar).

Cu filmul *Orient Express* a revenit pe ecrane, în iunie 2004, şi regizorul Sergiu Nicolaescu. Chiar dacă filmul *Orient Express* porneşte de la romanul scriitorului Tudor Teodorescu Branişte „Prințul", chiar dacă scenariul are o

apartenență „triunghiulară” – Sergiu Nicolaescu, Ion Cărmăzan, Corneliu Dragomirescu –, este limpede faptul că, dintre toate „adaptările” realizate de regizor de-a lungul carierei sale, aceasta este cea mai personală. Deloc întâmplător, biografia personajului originar este completată cu date din propria experiență de viață a cineastului. Sigur, „filmul nu este deloc autobiografic” – cum o mărturiseşte undeva regizorul, dar „are dialoguri ce ar putea să se potrivească biografiei mele” – cum o spune altădată. Pe de altă parte, la fel de sigur, vorbind în *Orient Express*, prin personajul Prințului Andrei Morudzi, despre „apusul unei lumi”, Sergiu Nicolaescu s-a gândit la destinul, semnificația, statura, simbolul şi „semnul” *Ghepardului* viscontian. Deloc întâmplător, în interpretarea lui Sergiu Nicolaescu însuşi, Prințul Morudzi încearcă să preia câte ceva de la Prințul Salina al lui Lampedusa. Acțiunea propriu-zisă a filmului *Orient Express* se desfăşoară pe două planuri temporale. Pe la mijlocul deceniului al patrulea din veacul trecut, Prințul Andrei Morudzi – ultimul descendent al unei familii aristocratice – trăieşte de ani de zile, izolat, în castelul său de la Moruzeni, existența sa singuratică fiind populată de fantomele şi fantasmele trecutului. Cel de al doilea plan temporal al acțiunii sunt anii tinereții spectaculoase a prințului (din perioada 1911-1916), trăiți la Paris şi Monte Carlo, cu petreceri, jocuri de noroc, călătorii cu „Orient Express”-ul, ani de huzur şi de „dolce far niente”, care au dus la pierderea averii sale fabuloase. Cele două planuri temporale dialoghează, se întrepătrund în mintea eroului, acesta fiind şi principalul „experiment” regizoral; pentru acest joc, regizorul-coscenarist a adăugat Prințului-vârstnic din romanul lui Teodorescu Branişte un Prinț-tânăr (şi l-a ales drept interpret pe Dan Bittman). În „prezentul” acțiunii intervine – „în carne şi oase” – iubita din tinerețe a eroului, Isabelle Benny (Ioana Moldovan), un personaj luminos, al cărui senin este, parcă, şi un reproş din altă lume adus Prințului. Maia Morgenstern este Amalia Frunzetti, o văduvă bogată, cu foste legături sentimentale în viața Prințului. Vasile Gărdescu, silvicultorul din Moruzeni, este interpretat cu o perfectă înțelegere a condiției personajului de către Valentin Teodosiu, un actor cu spectaculoase reuşite compoziționale în ultimii ani (atât pe scenă cât şi pe ecran). În rolul credinciosului om de încredere al Prințului Costache, apare Gheorghe Dinică, o compoziție savuroasă, în suita bogată a personajelor sale antologice pe ecran. Mai joacă în film, printre alții, Imola Kézdi, Vlad Zamfirescu, Marina Procopie, Florin Zamfirescu, Daniela Nane, Dan Puric, Alina Chivulescu, Cristian Şofron. Fireşte, „partea leului” – sau, mai corect... a ghepardului – aparține lui Sergiu Nicolaescu, pentru care filmul (şi ca regizor, şi ca scenarist, şi ca actor) este şi o „privire în oglindă”. Atmosfera de epocă şi culorile sentimentale ale filmului, ca şi cele două planuri temporale ale intrigii, sunt evocate cu talent şi pricepere de Florin Mihăilescu, un director de imagine revenit pe ecran după o destul de lungă absență, iar printre ceilalți colaboratori de bază ai regizorului sunt scenografii Ioana Corciova şi Mihnea Mihăilescu, autoarea costumelor Doina Levintza, compozitorul Petru Mărgineanu, Dana Bunescu (coloana sonoră), Nita Chivulescu (montajul). Pentru regizorul Sergiu Nicolaescu, revenirea la film, după o pauză de cinci ani, a însemnat un nou „start”, în filmografia sa înscriindu-se, în anii imediat următori, filme precum *15* (2005), *Supraviețuitorul* (2007) şi *Poker* (2010). Filmul *15*, scris de regizor împreună

cu D.R.Popescu, este un omagiu adus revoluției române de la Timişoara din decembrie 1989, şi, totodată, evocarea unor întâmplări dramatice petrecute atunci. O ziaristă franceză, sosită în țara noastră în decembrie 2004, cu misiunea de a scrie, pentru un ziar parizian, despre România, la 15 ani de la Revoluție, va scrie, totodată, despre destinul unui copil, născut în urmă cu 15 ani, în condiții dramatice, dar în acelaşi timp cu libertatea, la Timişoara. O distribuție cu nume de atracție serveşte filmul, printre interpreți fiind Eugenia Bosânceanu, Florin Chiriac, Constantin Cotimanis, Ion Dichiseanu, Vladimir Găitan, Cristian Iacob, Valentin Voicilă, Şerban Ionescu, Ion Lupu, Ioana Moldovan, Maia Morgenstern, Daniela Nane, Mihaela Rădulescu. Prin filmul *Supraviețuitorul* revine în actualitatea anilor '70 din veacul trecut personajul legendar al comisarului Moldovan, lansat de Sergiu Nicolaescu în „policier"-urile politice de altădată. Acțiunea noului film se desfăşoară pe trei paliere temporale distincte: la sfârşitul anilor '70 („undeva în Europa", unde au loc nişte spectacole de „ruletă rusească", la care participă, ca invitat special, comisarul Moldovan de odinioară, în prezentul acțiunii un bătrânel bonom şi nostalgic, pus totuşi – de el însuşi – să zburde pe acoperişuri), în Bucureştiul interbelic (pe vremea lui Zavaidoc, în anii premergători intrării în acțiune a comisarului Moldovan, odinioară) şi într-o închisoare comunistă din „obsedantul deceniu" (unde, aflăm acum, personajul comisarului Moldovan şi-a petrecut câțiva ani din viață). Scurgerea timpului l-a obligat pe regizor să găsească un alt interpret pentru vârsta tânără a comisarului Moldovan (cum procedase şi cu personajul Prințului din *Orient Express*), de data aceasta cel ales fiind un actor ceh, Petr Falc. Deşi existau premise reale pentru un film „de suspans", *Supraviețuitorul* nu reeditează concentrația policier-urilor de altădată ale cineastului, este mult mai diluat, iar personajul central îşi pierde, în mare măsură, aura „justițiarului" care i-a creat, practic, faima şi renumele. Fostul comisar, extras din lumea lui, este introdus de scenarişti – jurnalista Adina Mutăr şi Sergiu Nicolaescu însuşi – într-un circuit internațional de spectacole extreme, o soluție narativă de minimă rezistență fiind şi aceea de a reuni, „undeva în Europa" anilor '78-'80, toată lumea interlopă din Bucureştiul de la începutul anilor '40. Cum subliniam, însă, şi în cronica de la premieră, „este pozitiv faptul că un personaj precum comisarul Moldovan stăruie, peste decenii, în amintirea spectatorilor, chiar a unor spectatori tineri, care – prin forța lucrurilor – au putut vedea filmele de ieri ale regizorului Sergiu Nicolaescu doar în reluări şi nu la ora premierelor". În luna mai a anului 2009, Sergiu Nicolaescu propunea spectatorilor un film mai special, *Carol I*, în care – pe un scenariu elaborat în colaborare cu Emil Slotea – evoca ultimul an (1914) din domnia ilustrului monarh, asta după ce, cu câteva decenii înainte, vorbise despre acelaşi personaj în perioada războiului pentru independență (în filme precum *Pentru Patrie* şi în seriale TV). În aceasta constă şi caracterul „mai special" al filmului *Carol I*, care include, în flash-back-uri, secvențe cu actori care nu mai sunt, unii de mult, Amza Pellea, George Constantin, Emanoil Petruț, Silviu Stănculescu, Ilarion Ciobanu (dar joacă – nu-i aşa? – într-un film de azi!) sau secvențe cu personajul titular la vârste mult mai tinere, interpretat de acelaşi Sergiu Nicolaescu spre sfârşitul anilor'70. Practic, a fost nevoie de un număr minim de filmări contemporane, îndeosebi cu patru personaje în anul 1914, Carol I (Sergiu Nicolaescu), regina Elisabeta (Marina

Procopie), principesa Maria (Andreea Măcelaru Şofron), Ferdinand (Geo Dobre) şi şedinţe ale „consiliului de coroană” (cu personaje istorice precum Take Ionescu, P.P.Carp, Alexandru Marghiloman, I.G.Duca, Ionel I.C. Brătianu). Regizorul împlinea 80 de ani în anul premierei filmului următor, *Poker* (prezentat pe ecrane în aprilie 2010). Încă o dată, Sergiu Nicolaescu a arătat lumii că se descurcă binişor şi în lumea comediei cinematografice (cum a făcut-o când s-a apropiat de personajul „tutelar” al lui Amza Pellea, Nea Mărin), de data aceasta pornind de la un scenariu cu nerv satiric al scriitorului Adrian Lustig (care şi-a adaptat pentru ecran o piesă de teatru reprezentată cu succes pe scene bucureştene), cu câţiva indivizi, de profesii şi cu temperamente diferite pe care îi uneşte pasiunea pentru poker şi cu câte o fătucă, născută, parcă, pentru a genera şi întreţine confuzii şi conflicte. Filmul lui Sergiu Nicolaescu – totuşi, inegal, din pricina unor concesii de gust – are parte de interpretări de elită, datorate unor actori precum Horaţiu Mălăele, Valentin Teodosiu, George Mihăiţă, Vladimir Găitan şi de o interpretă pe măsura rolului, dezinvolta Jojo, pre numele ei adevărat Cătălina Grama. Director de imagine, ca şi în filmul anterior, Viorel Sergovici. N-ar mai fi mulţi regizori din „vechea gardă” printre autorii filmelor din acest deceniu. Printre ei, cu un film sub media creaţiilor de până acum, Cristina Nichituş, care a propus spectatorilor, în 2006, filmul *Şi totul era nimic*, la premiera căruia criticile de film, semnate de Iulia Blaga, Andrei Gorzo (în ziare şi reviste bucureştene precum „România liberă” şi „Dilema Veche”) au fost, de fapt, pamflete. Iată un mic fragment din pamfletul lui Andrei Gorzo: „*Şi totul era nimic*... e primul film al Cristinei Nichituş, după o pauză de 16 ani. El arată ca şi când autoarea şi-ar fi petrecut cei 16 ani în altă ţară – sau mai curând pe o altă planetă – după care s-ar fi interesat într-o doară ce s-a mai întâmplat, ar fi primit un rezumat de maximum o jumătate de pagină («Păi au apărut nişte artişti care se numesc manelişti, pentru că lucrările lor muzicale se numesc manele. Şi a mai apărut un tip, Becali, care e tare în lumea fotbalului, dar e şi cu biserica»...) şi, pe baza acestui «scenariu» şi a unor amintiri vagi, dar frumoase, despre nişte imagini care se captează într-un aparat şi apoi se proiectează pe nişte ecrane (cum se chema chestia asta?, parcă «film» sau cam aşa ceva) s-ar fi apucat *să filmeze*. Sau cam aşa ceva”... O singură observaţie pe marginea acestui citat: pauza cinematografică a Cristinei Nichituş n-a fost chiar de 16 ani, între timp, în 2002, a realizat un eseu documentar de lung metraj (*Martha Bibescu – Doamna cu trandafiri*), un film de luat în consideraţie. Dar în rest ce altceva să scrii despre un film cu o intrigă încărcată şi încurcată, în care personajul principal, nimeni altul decât Adrian Abdullah Ţâţădemâţă, un manelist care pictează biserici (interpretat de Ovidiu Lipan Ţăndărică), moare devreme, drept pentru care doamna colonel Loredana (Magda Catone) declanşează o anchetă, iar noi descoperim că două femei l-au iubit pe răposat, una rea (Cătălina Mustaţă) şi una bună (Anca Sigartău). Un singur film a lansat în acest deceniu (chiar dacă a terminat două!) şi regizorul Geo Saizescu, dar un film care face parte din „fondul principal” al filmelor sale: *Păcală se întoarce*. Practic, filmul din 2006 este o replică, peste 33 de ani, dată filmului său din 1973, *Păcală*, pe ideea din titlu, aceea că personajul legendar se întoarce şi ... rămâne, după cum o spune şi titlul volumului în care a fost publicat scenariul literar al acestui film, „Păcală se întoarce şi...rămâne”. Devenit,

aşadar, şi carte, scenariul literar al noului film se arată deosebit de ambiţios pe planuri diverse: cultural, artistic, moral, filosofic, folcloric, istoric, mitologic, social, tipologic. Faţă de filmul anterior, *Păcală se întoarce* are, însă, şi un handicap: lipseşte, ca scenarist, D.R.Popescu. Lipseşte, din rolul titular (dar devine...Păcală-tatăl!), şi Sebastian Papaiani, noul Păcală fiind Denis Ştefan, iar partenera sa de viaţă, Tândala devenită Păcăliţă, este Anemona Niculescu. Multe alte nume mari în distribuţie: Valentin Teodosiu este Răspopitul, Adriana Trandafir este ţiitoarea tatălui, printre interpreţi sunt şi Virgil Ogăşanu, Ileana Stana-Ionescu, Magda Catone, Ştefan Sileanu, Şerban Ionescu, Mitică Popescu. Regizorul Geo Saizescu şi-a demonstrat, în ultimul deceniu, şi vocaţia scriitoricească, ciclul volumelor sale – „Jurnalul unui bătrân lup de cinema", „Un surâs la...balul de sâmbătă seara", „Astă seară dansăm cu Bachus", „Istoria dramatică a unui film comic, Păcală" şi „Păcală se întoarce...şi rămâne" – parcurgând, printre altele, şi istoria propriilor sale filme, ale căror titluri sunt parafrazate în titlurile cărţilor respective. Cum spuneam, Geo Saizescu a încheiat, în 2010, încă un film, *Iubire elenă*, pe un scenariu semnat împreună cu scriitorul grec Kostas Asimakopoulos, cu Maia Morgenstern, Georgiana Saizescu, Eusebiu Ştefănescu, Ileana Stana Ionescu şi Mircea Rusu în distribuţie, cu Marian Stanciu ca director de imagine, un „love story" romantic, aşadar un film, în mare măsură, a-tipic pentru un regizor dedicat până acum, exclusiv, comediei cinematografice. După mulţi ani de absenţă pe marile ecrane, a revenit, spre sfârşitul deceniului, şi Stere Gulea, cu un film influenţat de „magia filmului tânăr", *Weekend cu mama* (cu premiera în martie 2009), pe un scenariu de Stere Gulea şi Vera Ion, cu Adela Popescu, Medeea Marinescu (ajunsă la vârstă de mamă!), Tudor Aaron Istodor, Ion Sapdaru, Andi Vasluianu, Răzvan Vasilescu (şi chiar cu Mara Grigore, care i-a înfrumuseţat filmele din anii '90!, dar, de data asta, într-un rol „fugitiv") în distribuţie, un film psihologic, cu nuanţate relaţii sentimentale şi de comunicare între generaţii. Marius Panduru, directorul de imagine al multor cineaşti din „noul val" a fost, de data aceasta, alături de autorul Moromeţilor cinematografici. În ultimul an al deceniului s-a întors la cinema şi regizorul Alexa Visarion, cu filmul *Luna verde* (premiera în aprilie 2010), un film scris de el împreună cu Iris Spiridon, filmat de Florin Mihăilescu (şi el întors la cinema după ani de absenţă!), şi cu actori consacraţi, alături de tineri, într-o distribuţie „sonoră": Marius Manole, Tudor Aaron Istodor, Ioana Anastasia Anton, Maia Morgenstern, Cătălina Mustaţă, Mihai Calotă, Alexandru Potocean, Marian Râlea, Răzvan Vasilescu. Filmul juxtapune câteva poveşti de viaţă, acţiunea include şi un accident de maşină şi câteva procese de conştiinţă, intriga, în ansamblul ei, pare improvizată, dar, pentru că unul dintre „personajele de suflet" ale regizorului devine Braşovul, oraşul meu natal, nu pot fi decât subiectiv, nu intru în amănunte, rămân doar cu senzaţia unui „film de atmosferă", cu „lună verde" şi cu ... actori braşoveni în faţa unor „probleme de viaţă".

PEISAJ DUP**Ă** B**ĂTĂ**LIE

După cum am văzut în capitole anterioare, tânăra generaţie de cineaşti români a câştigat bătălii importante în anii 2000, atât pe fronturi naţionale cât şi internaţionale, filme precum *Moartea domnului Lăzărescu*, *4 luni, 3 săptămâni* şi 2 zile, *Ryna*, *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, *A fost sau n-a*

fost?, *Hârtia va fi albastră*, *Legături bolnăvicioase*, *California Dreamin'* – ca să numesc doar câteva – şi nume de cineaşti precum Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Ruxandra Zenide, Cătălin Mitulescu, Corneliu Porumboiu, Radu Muntean, Tudor Giurgiu, Cristian Nemescu (şi alţi câţiva, de la Nae Caranfil cetire, Thomas Ciulei, Alexandru Solomon, Constantin Popescu, Călin Netzer) au intrat în conştiinţa unor mari festivaluri cinematografice ale lumii, totul culminând cu prestigioasa „Palme d'Or" obţinută de Cristian Mungiu la Cannes, în 2007. Pe drept cuvânt, lumea cinematografului mondial a vorbit şi vorbeşte cu stimă despre „noul val" românesc, despre „şcoala minimalistă" de cinema din România anilor 2000. Care este, însă, peisajul cinematografiei naţionale după perioada acestor bătălii câştigate pe fronturile cinematografului tânăr? Înainte de a mă referi la anul cinematografic 2008 – un an pe care l-aş numi „de recul" al cinematografiei naţionale –, două-trei vorbe despre două-trei „restanţe" din anul 2007, două „debuturi întârziate" în filmul de lung metraj şi un debut care ne-a luat puţin prin surprindere. „Stagiunea de toamnă" a anului cu „Palme d'Or" românesc la Cannes a fost deschisă cu un debut nedecis, acela al Cristinei Ionescu (fostă asistentă de regie la Dan Piţa şi Cristian Mungiu), autoarea filmului intitulat *După ea*, pe un scenariu de Lia Bugnar, povestea unei obsesii erotice pe care un personaj, altfel, „aşezat", Ştefan (Dragoş Bucur) o face pentru o prea-frumoasă necunoscută (prea-frumoasa Valentina Pelinel), zărită întâmplător într-o cabină telefonică. Cum se spunea în cronici de premieră (vezi şi Ioan-Pavel Azap în „Tribuna"), aveam de a face cu „un film schematic", „cu o poveste trasă de păr", cu „o metaforă rudimentară" şi cu „o regie improvizată". Mai jucau, în filmul Cristinei Ionescu, Anca Florea, Dana Năl̆baru, Mimi Brănescu, Nataşa Raab şi chiar Victor Rebengiuc.

Tot un debut întârziat, cu filmul *Îngerul necesar*, a fost şi acela al lui Gheorghe Preda (care, încă din anii studenţiei ne-a atras atenţia prin scurt metraje foarte personale, precum *Cântarea cântărilor* – în care o lansa în rol spectaculos pe Corina Dănilă, preluată repede, atunci, de regizorul Mircea Veroiu în *Somnul insulei* –, filmul cerebral *Schimbarea la faţă*, eseul documentar premiat peste hotare *Apocalipsys cum figuris*, destinat artistului plastic Marcel Chirnoagă sau monografia *Lumina din jurul trupului*, consacrată „regizorului uitat" Aureliu Manea). *Îngerul necesar*, aşadar, înainte de orice altceva, era un *film necesar*, mai ales pentru că (sau chiar dacă) pe regizor l-au cam obosit aşteptările debutului în lung metrajul de ficţiune. Ca şi filmul despre care am vorbit înainte, *Îngerul necesar* este „filmul unei obsesii", căreia eu i-aş spune „nevoia de îngeri"(a cineastului, a eroinei sale, şi nu în ultimă instanţă, a spectatorului). Eroina lui Gheorghe Preda este o tânără compozitoare şi pianistă care îşi desfăşoară existenţa departe de lumea dezlănţuită, locuinţa ei fiind, cum singură o spune, „ca o cazemată imensă, aseptică, luminoasă şi albă". „Ritualul de seducţie" al unui necunoscut (care îi dăruieşte nu numai flori, ci şi un superb clavecin pe care fata îl zărise într-un magazin de antichităţi) tulbură, întrucâtva, modul de viaţă al eroinei, dar, nici după ce meandrele intrigii trec prin încercări dramatice, nu vom afla nimic despre omul din umbră, el rămâne ceea ce autorul ne-a spus de la început, „îngerul necesar" şi atât. „Am vrut să fac un film rece, farmaceutic, impecabil vizual, aproape fără emoţii" ne-a spus regizorul, şi a reuşit ce şi-a propus, oferindu-i o partitură captivantă

Ancăi Florea (care a filmat acest rol înaintea celui din filmul Cristinei Ionescu), nevoia de îngeri rămânând factorul declanşator şi în ritualul de seducție al „îngerului necesar”. Directorul de imagine Sorin Stavilă – de care, să nu uităm, Cristi Puiu a avut nevoie de la *Marfa şi banii*! – contribuie eficient la traducerea în imagini a gândului regizoral, filmul fiind, efectiv, „impecabil vizual”, ritmurile interioare ale intrigii fiind riguros marcate şi de inspirata şi priceputa monteuză Laura Georgescu Baron. Încă înaintea acestor două premiere a rulat pe ecrane şi filmul *Happy End* de Radu Potcoavă, un regizor format la universitatea particulară „Hyperion”. Spuneam că este vorba despre un debut care m-a luat puțin prin surprindere, deoarece – cunoscându-l din şcoală pe regizor – n-am prins momentul „pasului de maturizare” al acestuia spre lung metrajul de ficțiune. Se pare că regizorul însuşi a fost luat puțin pe nepregătite, pornind la treabă cu un scenariu incoerent şi simplist (semnat de Mihai Fătu), axat pe o anchetă polițienească, determinată de găsirea pe o plajă constănțeană a cadavrului unei liceene: accident, sinucidere sau crimă? Pe parcursul anchetei – care durează o noapte şi-un pic – apar tot felul de detalii irelevante, de complicații inutile, de asocieri naive şi elementare, şi nici măcar Mircea Diaconu (polițistul în cauză) nu poate salva povestea de „naufragiu”. După cum subliniază criticul clujean Ioan-Pavel Azap în finalul cronicii sale din „Tribuna”, „Singurul lucru bun al acestei premiere este că *Happy End* a rulat în tandem cu un scurt metraj, produs tot de Paradox Film, *Nevroze nocturne*”...Este vorba despre un scurt metraj de George Dogaru (un alt absolvent al Facultății de Arte „Hyperion”, un regizor în care, deasemenea, cred), un film pe care criticul clujean îl priveşte, deasemenea, cu reticență, „ în ciuda scenariului care are vervă, ritm, umor, răsturnări de situație” (scenariul fiind semnat tot de regizorul George Dogaru, paradox semnalat şi de Ioan-Pavel Azap). Două vorbe despre *Nevroze nocturne*, o „comedie neagră” cu accente satirice. Filmat dintr-un singur cadru, întreg filmul dezvoltă o singură situație: în fața unui bloc o maşină a salvării urmează să ducă urgent la spital o tânără sinucigaşă, numai că situația se complică în momentul în care constatăm că asistenta medicală are fobie de sânge, iar vecinii „săritori” recurg la tot felul de stratageme care întârzie operațiunea, nevrozele nocturne fiind potențate de o explozie în bloc, cu numai doi răniți. Printre interpreții acestei „excepții” cinematografice, Coca Bloos, Constantin Drăgănescu, Ioana Barbu, Ioana Calotă, Vasile Calomfir, Constantin Diță, Aristița Diamandi. Oricât ar fi de ciudat, filmul are un „sfârşit fericit”. Şi aşa, din „happy end” în „happy end”, ajungem la filmele anului 2008, un an – cum îi spuneam – „de recul” al cinematografiei naționale, chiar dacă producția de filme a dat câteva semne de revigorare din punct de vedere cantitativ. Filmul *Un acoperiş deasupra capului* de Adrian Popovici (cu premiera în martie 2008), ar fi putut însemna intrarea în cinematograf a regizorului (după debutul ratat cu *Vlad nemuritorul*, despre care am amintit doar în treacăt într-un capitol anterior), dar şi acest prilej este pierdut, chiar dacă filmul a pornit de la scenariul ofertant al Marei Nicolescu (care şi-a scris un rol şi sieşi) despre două prietene care „eşuează” într-un sat din Deltă, la bunici. Dar *Ryna* Ruxandrei Zenide rămâne foarte departe!...*Poveste de cartier* de Theodor Halacu-Nicon (cu premiera în luna mai 2008) este al doilea lung metraj de ficțiune al autorului (după *Trei frați*

de belea, un film scris de Mugur Mihăescu şi Radu Pietreanu, doi dintre „fraţii de belea”, un gunoier şi un hingher, care, împreună cu „sora lor de belea” Andreea Doinea, vin în Capitală ca să-şi găsească un rost în viaţă), respectiva „poveste de cartier” fiind scrisă de patru autoare, Raisa Ambros, Maria Manolescu, Anca Yvette Grădinariu şi Denis Dinulescu şi având în distribuţie „artilerie grea” de tip Sorinel Copilul de Aur, Florin Călinescu, Romică Ţociu, Cornel Palade, Monica Merişan. Mult sub aşteptări (deşi aşteptările au fost mari şi multe), filmul *Dincolo de America* de Marius Th. Barna (cu premiera în septembrie 2008), regizorul însuşi fiind, cu ani în urmă, o „promisiune”, dar în plus aveam de a face cu scenariul scriitorului Eugen Şerbănescu, care, în paranteză fie spus, conducea destinele cinematografiei naţionale, iar din distribuţie ne făceau cu ochiul nume mari, de diferite facturi: Daniela Nane (în rol principal), Maria Dinulescu, Valentin Teodosiu, Dorel Vişan, Nicodim Ungureanu, Şerban Ionescu, Mihai Stănescu. Subiectul filmului? Povestea unei scriitoare disidente în România anilor ’60, înfruntările ei cu Securitatea, numai că naraţiunea conţine prea multe situaţii false, greu de imaginat în timpul evocat. Cronicile de premieră au fost aspre, printre ele şi aceea a criticului clujean Ioan-Pavel Azap din „Tribuna”, care s-a şi înfierbântat, drept pentru care voi cita din această cronică, aici, doar partea „relaxată” din final: „Dar cred că m-am înfierbântat fără temei. *Dincolo de America* este de fapt o glumă! Eugen Şerbănescu a scris scenariul ca să-şi amuze nepoţeii preşcolari şi imberbi, l-a trimis la concursul C.N.C., tot din amuzament, juriul C.N.C. i-a aprobat finanţarea evident ca să se distreze, Marius Th. Barna a acceptat să regizeze tot aşa, ca să-şi râdă în barbă de proştii ce vor vedea filmul, actorii (sătui de drame gen *4,3,2*, *Hârtia va fi albastră* ori de scheciuri gen *A fost sau n-a fost?*) şi-au zis, şi ei, că n-ar fi rău să se relaxeze un pic, iar difuzarea – ţinându-se cu mâinile de burtă de atâta râs – i-a dat drumul pe piaţă. Numai o mână de critici amărâţi şi invidioşi, de cârcotaşi s-au găsit să-l trateze cu seriozitate aşa, într-o doară, să-şi mai zgândăre ulcerul”. *Dragoste pierdută* de Petre Năstase (cu premiera în octombrie 2008) este un film scris de Mihai Ispirescu, şi are, aşadar, un gir – cel puţin literar – de luat în consideraţie. Personajul principal, un actor, Vlad (interpretat de Mihai Stănescu), trece printr-o ciudată experienţă de viaţă, ajunge la un spital psihiatric după ce soţia şi fiica sa sunt victimele unui „dublu omor”, numai că, la ieşirea din sanatoriu descoperă că soţia (Daniela Nane) şi fetiţa n-au murit în incidentul cu camionagiii violenţi, şi că îşi continuă viaţa, dar sub ocrotirea unui alt bărbat, un fost bun prieten de-al său. Drept pentru care Vlad face tot ce-i stă în putinţă pentru ca familia sa să-i fie, din nou, alături. Critica de premieră a reproşat multe filmului, considerându-l „un film mai mult decât dezamăgitor, abscons, lipsit de miză, pe care îl uiţi fără regrete” (l-am citat din nou pe cronicarul revistei clujene „Tribuna”, cel mai conştiincios spectator-critic al filmelor din această perioadă). Mai jucau în film Mircea Anca şi Mircea Diaconu (acesta din urmă într-un rol neguros, un soi de „înger păzitor” mai puţin benefic). Mircea Diaconu a interpretat şi rolul titular dintr-un alt film al anului 2008, *Tache*, de Igor Cobileanski, de data aceasta un rol generos, al unui slujbaş de cimitir, intrat în conflict „deschis” cu autorităţile instituţiei. Este vorba de un film scris de aceeaşi Mara Nicolescu (activă, ca scenaristă şi ca actriţă, în această perioadă), cu Dan

Alexandru ca operator şef, cu Mara Nicolescu, Nicodim Ungureanu, Gabriel Spahiu în distribuţie. *Veriga sălbatică* de Ioan Andrei Ionescu (cu premiera în noiembrie 2008) a fost un soi de „science fiction" ecologic, cu participare internaţională, dar fără răsunet (printre scenarişti, alături de regizor, Mark Nava şi Steven Johnes, iar printre interpreţi, Shawn Christian, Alison King, Andrew Pleavin).

Dintre filmele anului 2008, doar vreo trei ne-au spus câte ceva suplimentar, au vădit ambiţii artistice superioare. Mă gândesc la *Boogie* de Radu Muntean, *Nunta mută* de Horaţiu Mălăele şi *Elevator* de Gheorghe Dorobanţu. *Boogie* (cu premiera în septembrie 2008) este un al treilea lung metraj (după *Furia* şi *Hârtia va fi albastră*) al unui nume consacrat în „noul val", Radu Muntean, un film în care regizorul îşi propune să vorbească despre universul de gând şi simţire al tinerei generaţii contemporane, şi o face – apelând la interpreţi de bază ai „noului val", precum Dragoş Bucur (Bogdan, zis Boogie) şi Anamaria Marinca (Smaranda Ciocăzan), cuplul principal al intrigii, sau Mimi Brănescu şi Adrian Văncică –, dând dovadă de un simţ cinematografic de excepţie. Poate că aceasta este prima virtute a filmului, aceea de a aduce pe ecran crâmpeie autentice de viaţă, pe parcursul celor numai câteva ore din viaţa personajului titular, surprinse în decor marin, alături de soţie sau de foşti colegi de liceu, întâlniţi întâmplător, şi puşi pe şotii. Punctul de pornire al filmului a fost scenariul scris de regizor împreună cu Alex Baciu şi Răzvan Rădulescu, iar ca director de imagine, regizorul l-a ales de data aceasta pe Tudor Lucaciu.

A reţinut atenţia, desigur, debutul regizoral (la 56 de ani!) al actorului Horaţiu Mălăele cu filmul *Nunta mută* (cu premiera în noiembrie 2008), de inspiraţie kusturiciană, după opinia unor exegeţi, de fapt o tragi-comedie, sau, mai bine zis, un subiect de natură dramatică, tratat în „cheie comică" (cam aşa cum se petreceau lucrurile, să zicem, în *Trenul vieţii* de Radu Mihăileanu). Sugestia unei astfel de abordări există încă în scenariul la care proaspătul regizor a colaborat cu Adrian Lustig. Suntem, aşadar, în obsedantul deceniu stalinist, în primăvara anului 1953, când antrenul unei nunţi rurale româneşti este întrerupt de o veste care a zguduit, din temelii, omenirea: ilustrul generalissim Iosif Visarionovici şi-a dat duhul. În condiţiile date, ale „doliului planetar", pentru că oficialităţile au interzis manifestările muzicale şi gălăgia, respectiva nuntă rurală se transformă într-o „nuntă mută". Filmul lansează o actriţă „de viitor", Meda Victor, care joacă alături de Alexandru Potocean, din distribuţie impunându-se, cu momente „electrizante", Valentin Teodosiu, Tamara Buciuceanu Botez, Victor Rebengiuc, Alexandru Bindea, filmaţi de Vivi Drăgan Vasile. Dintre premierele pe care nu le-am amintit, cred că filmul cel mai important – îndeosebi prin surpriza produsă – rămâne *Elevator* de Gheorghe Dorobanţu, un film cu numai două personaje, rămase prizoniere într-un lift (şi jucate de doi foarte tineri interpreţi, Cristi Petrescu şi Iulia Verdeş). Un „spaţiu concentraţionar" aşadar, şi numai două personaje la vârsta primei iubiri, dar filmul vorbeşte pasionant despre o întreagă lume, despre gânduri şi sentimente profunde (este şi meritul scenariului, desigur, semnat de Gabriel Pintilie), despre dialectica relaţiilor umane (atât de greu de descifrat uneori), meritul principal revenind, desigur, regizorului-operator Gheorghe Dorobanţu, singurul care a pătruns în intimitatea celor doi tineri aflaţi într-o

situație-limită, încercând să le sondeze universul interior, reacțiile subconştientului.

Dar marele film al anului (despre care am vorbit într-un alt capitol) rămâne – nu-i aşa? – *Restul e tăcere* de Nae Caranfil, deci concluzia noastră despre anul 2008 ar putea suna cam aşa: „un an de recul, dar cu o capodoperă". Mai omogen s-a dovedit anul cinematografic românesc 2009. Anul a început cu primul lung metraj de ficțiune semnat de Anca Damian, *Întâlniri încrucişate* (cu premiera în ianuarie 2009), un film alcătuit din trei povestiri cu personaje centrale (un prezentator de radio, un proxenet eliberat din închisoare şi directoarea închisorii) ale căror destine se intersectează, trei personaje (jucate de Mimi Brănescu, Andi Vasluianu şi Oxana Moravec) care trec dintr-o schiță în alta, influențându-şi reciproc drumurile vieții. Pe un scenariu propriu, regizoarea a izbutit un film atractiv din punct de vedere narativ, cu momente de un realism convingător şi, în ciuda unor „legături forțate", cu poveşti de viață originale, desfăşurate în contextul actualității imediate, la reuşita cărora a contribuit şi operatorul de imagine Liviu Mărghidan. La o lună după aceea a intrat promițător în lumea filmului de lung metraj şi Adrian Sitaru, cu filmul *Pescuit sportiv* (premiera în februarie 2009), filmat de Adrian Silişteanu, şi cu Maria Dinulescu, Adrian Titieni, Ioana Flora în distribuție. Povestea acestui film în numai trei personaje principale, lăsând la o parte intențiile metaforice ale regizorului-scenarist, ar suna cam astfel: un cuplu de amanți, el – celibatar (Adrian Titieni), ea – familistă (Ioana Flora), vor să-şi petreacă o frumoasă zi de vară „la iarbă verde", numai că pe drum ei accidentează o tânără, de fapt o prostituată (interpretată de Maria Dinulescu), un personaj seducător, care se insinuează în viața cuplului, contribuind (direct sau indirect) la lămurirea unor situații, la depăşirea unor „jumătăți şi sferturi de măsură". Aminteam de „intențiile metaforice" ale regizorului-scenarist: efectiv, fata accidentată joacă rolul destinului în existența cuplului, şi, după îndeplinirea acestei misiuni sufleteşti, abandonată, în noapte, de cei doi iubiți, se pregăteşte pentru o misiune viitoare. Oricum, după scurt metraje de succes național şi internațional, regizorul Adrian Sitaru s-a integrat, de la primul lung metraj, în primele rânduri ale „noului val" românesc. A urmat un alt film ingenios, raliat, automat, noului val cinematografic românesc, *Cea mai fericită fată din lume* de Radu Jude (cu premiera în luna mai 2009). Faptul este atestat încă din cronicile de premieră, printre care şi aceea a Danei Duma, din revista „Clipa": „Debutul lui Radu Jude în filmul de lung metraj a fost unul dintre cele mai aşteptate ale anului. Foarte premiatele sale scurt metraje *Lampa cu căciulă* şi *Alexandra* i-au făcut pe cei interesați de evoluția noului cinema românesc să parieze pe reuşita trecerii tânărului cineast la «formatul mare». Premiera cu *Cea mai fericită fată din lume* nu face decât să le confirme aşteptările...". Este vorba, în film, despre tristețile „celei mai fericite fete din lume", o tânără liceană din provincie, câştigătoare a unei maşini la concursul „cu etichete" al unei firme de răcoritoare, care vine la Bucureşti (cu părinții) să-şi incaseze premiul şi să filmeze „testimonialul", un mic clip care va însoți de acum înainte reclama respectivă. Visul de fericire al liceencei se transformă, însă, încetul cu încetul, în coşmar. Pusă să repete, la nesfârşit, aceleaşi gesturi şi replici insipide, pe o căldură insuportabilă, agresată permanent de echipa de filmare şi de proprii părinți (tatăl dorind să

înstrăineze maşina obținută ca premiu, pentru a investi banii într-o pensiune agricolă), fericita premiantă devine, practic, victima unui concurs de împrejurări nefericite şi stresante. În continuarea cronicii citate, Dana Duma spune: „De la *Reconstituirea* lui Pintilie nu am mai asistat la o atât de subtilă punere în relație a jurnalului unei filmări cu evenimentele pline de miez şi de dramatism care au loc în spatele acesteia. Amatorii de detalii pitoreşti din activitatea unei echipe de cineaşti nu vor fi dezamăgiți, pentru că accidentele comice, enervările în cascadă şi personajele pitoreşti nu lipsesc din peisajul bucureştean de la «kilometrul zero», unde se filmează reclama". La capitolul interpretării, ar fi multe de consemnat: Şerban Pavlu desenează personajul unui regizor isteric, Andi Vasluianu este un operator țâfnos şi încrezut, Vasile Muraru şi Violeta Haret-Popa sunt părinții elevei (un tată autoritar şi cam mitocan şi o mamă supusă), dar revelația filmului este Andreea Boşneag, de un firesc uimitor în rolul tristei „fericite".

Printre evenimentele anului cinematografic se înscrie şi revenirea pe ecrane a regizorului Corneliu Porumboiu, cu filmul *Polițist, adjectiv* (premiera în iulie 2009). La premieră, unii dintre critici nu s-a ferit de superlative, cum stau lucrurile, de pildă, cu Iulia Blaga: „Într-unul din cele mai bune filme româneşti din toate timpurile, Corneliu Porumboiu pune în discuție limbajul cinematografic şi însăşi ideea de limbaj, prin intermediul unei poveşti cizelate ca un diamant în care societatea postcomunistă transpare în cele mai mici nervúri". Un tânăr polițist, Cristi, anchetează un caz să-i spunem minor (un tânăr licean este suspectat că oferă colegilor haşiş), dar are o dilemă morală majoră, ezită să organizeze un „flagrant" pentru a-l demasca pe tânărul urmărit pas cu pas, deoarece nu vrea să-i pericliteze viitorul. În fond, *Polițist, adjectiv* nu este un film despre droguri şi despre efectele lor nocive în viața unei colectivități, şi nici un film despre realități postcomuniste care păstrează insemne ale societății totalitare (deşi şi aceste teme îi asigură structura narativă), ci este un film despre însingurare, despre lipsa de comunicare şi despre nevoia de repere morale. O secvență absolut antologică (pe care unii exegeți au comparat-o cu „cina de taină") este „şedința în trei" dinspre finalul filmului, cu dialogul dintre Cristi (Dragoş Bucur) şi şeful său, Anghelache (Vlad Ivanov) în prim-plan, şi cu Dicționarul Explicativ al Limbii Române pe masă, o „mică bijuterie" cinematografică, de fapt un punct culminant al demersului moral incisiv din *Polițist, adjectiv*, secvențe definite (plastic) de criticul literar Octavian Soviany drept „o admirabilă lecție de dresaj social". *Polițist, adjectiv* este, în ultimă instanță, un film despre subordonare (adjectivele, în gramatică, sunt, întotdeauna, subordonate). Dintre ceilalți interpreți să-i amintim pe Cosmin Seleşi, Irina Săulescu şi Ion Stoica, directorul de imagine al filmului fiind unul dintre principalii operatori ai „noului val", Marius Panduru. O „pată de culoare" în repertoriul anului cinematografic a fost filmul în două serii *Amintiri din epoca de aur* (prezentate pe ecrane în septembrie şi octombrie 2009), de fapt două „filme de scheciuri", reunite sub titluri diferite: *Tovarăşi, frumoasă e viața!* şi *Dragoste în timpul liber*. Deşi genericele sunt destul de încifrate (filmele fiind semnate de cinci regizori tineri, care nu-şi deconspiră „partea lor de vină" în realizarea filmului, preferând să ofere spectatorilor iluzia unui „autor colectiv": Hanno Höfer, Cristian Mungiu, Ioana Uricaru, Răzvan Mărculescu, Constantin Popescu jr.), autorul moral al dipticului este

Cristian Mungiu, care declara, de altfel, la premieră: „Cu acest film, am vrut să recuperez umorul care ne-a permis să supraviețuim în timpul comunismului”. Alcătuite nu neapărat din „amintiri trăite” (dată fiind şi vârsta autorilor), ci din „amintiri auzite”, filmele evocă întâmplări reale din anii regimului totalitar (printre care şi aceea pe care, personal, am trăit-o, „topirea” unui întreg tiraj al ziarului „Scânteia”, deoarece pe prima pagină apărea o fotografie a lui Nicolae Ceauşescu cu două căciuli: una în mână, cealaltă pe cap, din pricina unui „retuş” nefinalizat). Cea de a doua serie include şi un savuros film „de şcoală” al regizorului Cristian Mungiu, *Legenda curcanului zburător* (a cărui acțiune se petrece în primii ani ’90, aşadar după „epoca de aur”!). Printre interpreții celor două filme, Ana Ularu, protagonista ultimului scheci amintit, Vlad Ivanov, Alexandru Potocean, Ion Sapdaru, Liliana Mocanu, Tania Popa, Diana Cavaliotti, Radu Iacoban, Teo Corban, aşadar multe nume de referință ale „noului val”.

Un debut până la un punct surprinzător a fost acela al lui Bobby Păunescu, cu filmul *Francesca* (premiera în octombrie 2009), cu Monica Bârlădeanu în rolul titular. Surprinzător acest film, dată fiind, în primul rând, superioara sa calitate artistică, neobişnuită la un regizor – cum să-i spun? – „născut peste noapte”. Dar de ce spun „până la un punct” surprinzător? Pentru că, pe de o parte, producători ai filmului sunt... Cristi Puiu, Anca Puiu şi Bobby Păunescu. Şi, pe de altă parte – spun asta ca o mărturisire – am simțit în film, dacă nu „mâna”, neapărat „gândul” (bun) al lui Cristi Puiu! O surpriză plăcută a fost şi scenariul lui Bobby Păunescu, axat pe povestea dramatică a unei tinere, dornică să meargă la muncă în străinătate, dar nevoită în cele din urmă – din pricini foarte „lumeşti” (ale lumii noastre de azi!) – să renunțe la „visul italian”, într-o resemnare de-a dreptul disperată. Monica Bârlădeanu conferă, acestui personaj ataşant, fiorul unor trăiri foarte adevărate, atât în dialogurile „aşezate” cu mama sa (Luminița Gheorghiu), cât şi în relația tensionată cu iubitul ei, Miță (Dorian Boguță) sau în confruntările cu interlopii, printre care şeful cămătarilor (Mihai Dorobanțu). O mențiune şi pentru directorul de imagine Andrei Butică. Mai joacă în film Teodor Corban, Doru Ana, Dana Dogaru, Ion Sapdaru. În aceeaşi lună dinspre finalul anului 2009 a fost prezentat pe ecrane şi filmul *Cealaltă Irina* de Andrei Gruzniczki, un „debut întârziat” să-i spunem (la 15 ani după terminarea studiilor superioare cinematografice, şi după secundariat regizoral la filme de Lucian Pintilie precum *Terminus Paradis* sau *Niki Ardelean, colonel* în rezervă), pornit de la scenariul scris de regizor împreună cu Ileana Muntean şi Mircea Stăiculescu. Cu o distribuție familiară noului val cinematografic – din care n-au lipsit Andi Vasluianu (Aurel), Simona Popescu (Irina), Doru Ana, Dana Dogaru, Dan Aştilean, Vlad Ivanov, Gabriel Spahiu –, *Cealaltă Irina* este un film despre dragoste şi încredere, şi, în ultimă instanță, despre jocul înşelător al aparențelor. Aurel şi Irina sunt un cuplu aparent armonios, numai că la un moment dat fata hotărăşte să plece (pentru trei luni) la muncă în Cairo, de unde bărbatul o aduce acasă ... în sicriu. Încercând să afle împrejurările echivoce ale morții Irinei, Aurel descoperă, de fapt, o altă Irină decât cea pe care o cunoştea el, un personaj cu o viață personală ascunsă, cu o existență agitată, angrenat în acțiuni riscante şi asociat unor grupuri de interese dubioase. Bărbatul cu încrederea înşelată suportă greu „descoperirile” sale despre propria soție, nu

se împacă cu gândul unei adevărate trădări. Aceasta este, de fapt, miza psihologică a filmului, a cărui intrigă este derulată cu un suspans în crescendo, menit să dezvăluie treptat adevărata față a „celeilalte Irine". L-a însoțit pe regizor, la debut, directorul de imagine cu bogată experiență Vivi Drăgan Vasile.

Katalin Varga de Peter Strickland, o coproducție anglo-maghiaro-română cu largă participare internațională (cu premiera în noiembrie 2009) a întregit repertoriul anului cinematografic. Este vorba despre un thriller petrecut într-o lume de demult: personajul titular, victima unui viol petrecut cu 11 ani în urmă, porneşte împreună cu fiul ei, născut în urma respectivului incident (izgoniți de acasă când soțul află că nu el este tatăl copilului său), să răzbune trista întâmplare, şi descoperă, într-un sat transilvan, după peripeții dramatice, pe făptuitorul de odinioară. Un rol de prim-plan pentru Hilda Péter, care joacă alături de Norbert Tankó, Tibor Pálfy, Melinda Kántor, László Matray, Roberto Giacomello, Sebastian Marina. Tot atunci, spre sfârşitul anului 2009, au ajuns pe ecrane alte câteva coproducții. Trec mai repede peste *Ho, ho, ho*, un film cu Moşi Crăciuni de Jesus Del Cerro, scris de Bogdan Mirică & Gabriel Andronache, cu Ştefan Bănică jr., Bogdan Iancu, Pavel Bartoş, Alina Chivulescu, Valentin Teodosiu, Daniel Popescu, Gabriel Costin, Iulia Lazăr, Ion Sapdaru. Dar mă opresc puțin la *Cenuşă şi sânge* şi la *Concertul*. Coproducția franco-română *Cenuşă şi sânge* de Fanny Ardant vizează rivalități şi înfruntări tragice între clanuri familiale transilvane, şi joacă în film – într-o prestigioasă distribuție internațională – şi importanți actori români precum Olga Tudorache, Ion Besoiu, Răzvan Vasilescu, Andrei Finți, Tudor Aaron Istodor, în roluri „de efect". La premiera bucureşteană a filmului a participat şi autoarea filmului, prestigioasa actriță şi regizoare Fanny Ardant, care este şi scenaristă, autoarea dramaticei povestiri cu „cenuşă" şi „sânge", petrecută cândva pe plaiuri transilvane (unde s-au desfăşurat şi filmările). *Concertul* este, practic, al patrulea lung metraj al regizorului româno-francez Radu Mihăileanu, despre debutul căruia, cu filmul *Trahir*, ca şi despre al doilea film al său, *Trenul vieții*, am scris în locul potrivit. Până la *Concertul*, Radu Mihăileanu a mai realizat un film de largă circulație internațională, *Trăieşte!* (*Va, vis et deviens!*), despre biografia agitată a unui tânăr din „lumea a treia" (de fapt, un copil somalez, care, pentru a scăpa de foametea din Africa de Vest, se declară evreu, plecând în Israel). În *Concertul*, Radu Mihăileanu (şi scenarist) dezvoltă o poveste ruso-franceză, cu un fost dirijor la Teatrul Balşoi din Moscova, alungat de la pupitru, din motive politice, în anii'80, care pune mâna pe o invitație oficială pentru un concert la Théâtre de Chatelet din Paris, trimisă instituției care l-a gonit din funcție, drept pentru care improvizează o orchestră cu foşti instrumentişti de pe vremea lui, răspunzând astfel (cu o orchestră „uzurpatoare") invitației pariziene. Pe parcursul pregătirii acestui concert, regizorul juxtapune mici crochiuri umoristice, pentru ca, înspre final, să apeleze şi la recuzita melodramei, mai ales în povestea violonistei (jucată de superba Melanie Laurent din *Ticăloşi fără glorie* de Quentin Tarantino), care îşi descoperă filiația maternă tocmai cu ocazia concertului triumfal, unde cântă dumnezeieşte Concertul pentru vioară de Ceaikovski. Cert este faptul că Radu Mihăileanu a reuşit, cu acest film, să înduioşeze milioane şi milioane de spectatori pe toate meridianele globului (acesta fiind

şi unul dintre motivele principale datorită cărora coproducţia româno-franco-belgiano-italiană *Concertul* a primit şi două Premii César). Sfârşit de an, aşadar, „în forţă” al cinematografiei naţionale!

Anul 2010 avea să confirme semnele de consolidare a „noului val” cinematografic românesc, atât din punct de vedere cantitativ, cât şi din punct de vedere calitativ, chiar dacă a existat şi mult balast printre premierele de lung metraj (destul de multe) ale anului. Un film derutant, de pildă, la început de an: *Casanova, identitate feminină* de Marius Th. Barna (cu premiera în februarie 2010), povestea de-a dreptul penibilă a unei fete „care vrea să schimbe lumea” (în rol, din păcate pentru ea, Maria Dinulescu), drept pentru care acceptă să fie protagonista unui clip publicitar la o marcă de prezervative, după care fuge de acasă, ajunge în staff-ul electoral al unui candidat la primăria Capitalei (în rol, Petrică Nicolae), acceptă să lucreze pentru un „peşte” (Costel Caşcaval), care-i aranjează spectacole de strip-tease pentru un public cu bani, aceasta înainte de a ajunge, ca asistentă socială, la un orfelinat, reuşind să dea de urma unei fetiţe dispărute. O „identitate feminină” nedefinită, aşadar, cum spunea un comentator, „nici curvă – nici sfântă, nici aventurieră – nici casnică”, care nu reuşeşte nici să schimbe lumea. Următoarea premieră românească a avut, în schimb, o personalitate cuceritoare.

Este vorba despre filmul *Eu când vreau să fluier, fluier* de Florin Şerban (cu premiera în martie 2010), pe un scenariu scris de regizor împreună cu Cătălin Mitulescu, director de imagine fiind Marius Panduru. În centrul intrigii aflăm un tânăr, Silviu (interpretat de un debutant, George Piştereanu), deţinut într-un penitenciar pentru delincvenţi juvenili, unde mai are doar câteva zile până la eliberare, dar află de la fratele său mai mic, Marius (Marian Bratu, băiatul din *Lampa cu căciulă* de Radu Jude) că mama lor (Clara Vodă) vrea să-l ia pe băiat în Italia, împotriva voinţei acestuia, veste care îi tulbură existenţa în penitenciar, unde intră în conflict deschis cu directorul închisorii (Mihai Constantin) şi cu mama sa, venită să-l viziteze, ajungând la forme de protest violente şi condiţionând potolirea sa de împlinirea unei dorinţe mai speciale, aceea de a bea o cafea, în afara închisorii, cu frumoasa asistentă socială care-l vizitează în penitenciar, Ana (Ada Condeescu), ceea ce şi reuşeşte să facă, evadând cu Ana „ostatecă” şi împlinindu-şi visul benign, urmărit de forţe poliţieneşti speciale. Ideea exprimată poetic în titlul filmului este şi ideea de bază a acestui film original şi poetic, distins cu două premii importante la Festivalul de la Berlin şi cu Premiul Gopo, pentru cel mai bun film românesc al anului.

Dintre premierele anului se distinge şi filmul *Felicia, înainte de toate*, regizat de Răzvan Rădulescu şi soţia sa, Melissa de Raaf, care semnează, împreună, şi scenariul (premiera în iunie 2010), cu Ozana Oancea (superbă!) în rolul titular, un personaj stabilit (cu soţul şi fiica) în Olanda, sosit la Bucureşti să-şi viziteze părinţii (Ileana Cernat şi Vasile Menzel), care pierde avionul în ziua plecării (şi din pricina precarei circulaţii bucureştene!), motiv pentru care întârzie câteva ore în capitala României. Cam aceasta ar fi intriga filmului, scutită de meandre spectaculoase. Dar filmul este de o de-a dreptul captivantă acurateţe psihologică, pe care o simţim permanent, în dialogurile Feliciei cu mama sa, în întâlnirea de pe aeroport cu o fostă profesoară (Victoria Cociaş), în gândul bun al eroinei. Autorii filmului ne

propun, practic (şi prin interpretarea Ozanei Oancea), cel mai puternic personaj feminin al anului cinematografic. Un film care se înscrie printre principalele reuşite ale cinematografului tânăr românesc este şi *Marți, după Crăciun* (cu premiera în septembrie 2010), un film de Radu Muntean, regizor care se dovedeşte, iată, cel mai prolific creator al „noului val", fiind la al patrulea lung metraj reprezentativ (după *Furia*, *Hârtia va fi albastră* şi *Boogie*). Scenariul – cu trei semnături: Răzvan Rădulescu, Alex Baciu şi Radu Muntean – derulează povestea unui adulter, de fapt a unui „triunghi conjugal": Paul (Mimi Brănescu) este căsătorit cu Adriana (Mirela Oprişor), cu care are şi o fiică de zece ani, dar este îndrăgostit nebuneşte de Raluca (Maria Popistaşu). Soția (până la proba contrară) nu ştie de amantă, amanta ştie de soție (ba chiar, în calitate de dentistă, se ocupă de integritatea măselelor fetiței), iar soțul ştie de amândouă (alternativ, desigur). „Momentul adevărului"(dominat actoriceşte de Mirela Oprişor) va tulbura grav viața cuplului şi relațile dintre cei trei protagonişti ai conflictului. Filmul impune două personaje feminine puternice şi oferă spectatorilor un consistent subiect de meditație.

Regizorul Napoleon Helmis, care a debutat – cum am văzut la timpul potrivit – cu *Italiencele*, a simțit nevoia să-şi schimbe numele turnând un film în Basarabia (el ştie de ce), drept pentru care, din genericul filmului *Nuntă în Basarabia* aflăm că pe regizor îl cheamă Nap Toader (premiera bucureşteană a filmului a avut loc în septembrie 2010), mai aflăm că director de imagine este Silviu Stavilă, şi că principali interpreți sunt Vlad Logigan, Victoria Bobu, Constantin Take Florescu, Corina Druc, Silvia Berova, Igor Chistol, Igor Caras, Sergiu Voloc. Avem de a face cu un „film de public", o comedie de moravuri cu accente ironice, satirice, dar şi tandre, melancolice, mirii fiind Vlad, un dirijor bucureştean şi Vica, o pianistă din Chişinău care studiază la Bucureşti: cei doi hotărăsc să facă o „nuntă cu dar" şi la Chişinău, pentru a-şi putea cumpăra o garsonieră în Capitală. Această „nuntă în Basarabia" generează peripețiile celor doi proaspăt însurăței, peripeții care încep odată cu sosirea mirilor pe peronul gării din Chişinău şi durează cât durează şi filmul. Tot în septembrie 2010 a rulat în premieră bucureşteană şi filmul *Mar nero*, de fapt o coproducție româno-italiană, semnată de Federico Bondi, cu două actrițe de prim rang în rolurile principale, Ilaria Occhini şi Dorotheea Petre. Aceasta din urmă joacă rolul unei tinere românce, Angela, plecată în Italia pentru o slujbă mai bine plătită, unde are grijă de Gemma, o văduvă care pare o femeie foarte dificilă. Încetul cu încetul, însă, Gemma se apropie de tânăra îngrijitoare din România, între cele două femei, atât de diferite, legându-se o adevărată prietenie, o comuniune sufletească. Drept pentru care bătrâna văduvă decide s-o însoțească în România, la Marea Neagră, pe tânăra ei prietenă care vrea să-şi revadă familia. Acolo apar şi alte personaje, sora Angelei (Maia Morgenstern), soțul Angelei (Vlad Ivanov), tatăl Angelei (Teodor Danetti) după cum în Italia apăruse fiul Gemmei (Corso Salani), dar filmul vorbeşte, în primul rând, despre tainica afecțiune sufletească născută între cele două protagoniste ale intrigii (Ilaria Occhini, în paranteză fie spus, fiind distinsă cu importante premii de interpretare, la diferite festivaluri internaționale, pentru rolul Gemmei). Pentru Angela ei, ar fi meritat şi Doroteea Petre un premiu important (cel puțin național).

Mi-a reținut, apoi, atenția, filmul *Eva – Povestea unui secol* de Adrian Popovici (cu premiera în octombrie 2010), pentru că am avut senzația că – la a treia tentativă în lumea lung metrajului de ficțiune – autorul, după două filme nedefinite, a devenit un regizor aproape plauzibil. L-a ajutat, desigur, şi romanul lui Radu Tudoran „Fiul risipitor”, de la care a plecat scenariul scris de regizor în colaborare cu Steve Attridge şi Radu Aneste Petrescu, l-a ajutat şi distribuția internațională (cu Amy Beth Hayes, spectaculoasă, Patrick Bergin,Vincent Regan, Michael Ironside, Dustin Milligan, care joacă alături de Maia Morgenstern, Vlad Rădescu, Claudiu Bleonț), l-a ajutat, probabil, şi povestea de iubire situată în centrul intrigii. Tot în luna octombrie a fost prezentat în premieră filmul *Morgen* de Marian Crişan, un alt nume de perspectivă al filmului tânăr românesc. Practic, este vorba despre prietenie în acest film fără prea multe vorbe (pentru că personajele principale vorbesc limbi diferite, şi singurul cuvânt cu sens pentru amândoi devine nemțescul „morgen”), prietenia dintre un biet agent de pază într-un magazin din Salonta, Nelu, şi un ... turc, Behran, pătruns ilegal în România şi ajuns în zona graniței pentru că vrea să ajungă la ai săi, aflați în Germania. Nelu se simte dator să-l ocrotească pe refugiatul otoman, drept pentru care îl ascunde inițial în pivniță, după care, împreună cu nevasta (care-l descoperă repede pe oaspetele inopinat) va recurge la tot felul de stratageme pentru a-i facilita lui Behran trecerea frontierei spre Ungaria şi drumul spre Germania. Despre această solidaritate şi amiciție între doi-trei oameni simpli, care nu se pot înțelege prin vorbe ci doar prin semne, este vorba în filmul lui Marian Crişan, principalii interpreți ai filmului susținând cu mult firesc demersul regizoral, şi András Hatházi (Nelu), şi Yilmaz Yalcin (Behran) şi Elvira Rîmbu (Florica, soția lui Nelu). Un film mai puțin obişnuit ca factură stilistică este *Despre alte mame* de Mihai Ionescu & Tiberiu Iordan (cu premiera în noiembrie 2010), în care urmărim, la diferite ore ale unei zile, o echipă de filmare pe peroanele Gării de Nord, încercând să surprindă „clipe de viață” la sosirea şi plecarea trenurilor din gară, între filmări pierzându-şi vremea în discuții mai mult sau mai puțin banale, în care vine vorba, din când în când, şi despre mamele lor. Asta, de dimineață până seara. Noaptea, târziu, rugați de poliție (care descoperise, într-un geamantan, la „casa de bagaje”, un cadavru „tranşat”) să mai rămână, cineaştii noştri amatori îşi dau seama că, printre filmările lor din timpul zilei, este şi secvența cu o fată arătoasă care depune geamantanul cu mama tranşată la biroul de bagaje. Fără intenție, aşadar, şi fără să ştie ce fac, ei au „rezolvat”, practic, o crimă. Filmul a pornit de la scenariul scris de cei doi regizori în colaborare cu Silviu Geamănu, a fost filmat de doi operatori de imagine, Tiberiu Iordan şi Cristian Puşcaş, iar ca interpreți recurge la „chipuri mai puțin cunoscute”, cărora le transcriu, totuşi, numele: Silviu Geamănu, Gavril Pătru, Marius Adrian Cordoş, Mihai Baranga, Robert Radoveneanu.

La şapte ani distanță de remarcabilul său debut cu *Maria*, regizorul Călin Peter Netzer propunea spectatorilor filmul *Medalia de onoare* (cu premiera în noiembrie 2010), un film cu cel puțin doi „piloni de susținere”: scenariul foarte ofertant al lui Tudor Voican şi interpretarea lui Victor Rebengiuc în rolul pensionarului bucureştean Ion I. Ion. Eroul primeşte înştiințarea că i se va acorda o medalie de onoare pentru eroismul din cel de al doilea război mondial. Deşi nu-şi aminteşte ce act de eroism a săvârşit (şi se va dovedi că

nici n-a săvârşit, pentru că medalia i-a fost acordată din greşeală şi i se va retrage), omul se agaţă de această medalie care îi conferă un cu totul alt statut în relaţiile cu familia şi cu cunoscuţii. Joacă în film şi Ion Iliescu, chiar rolul Preşedintelui României, care îi acordă pensionarului Ion I. Ion În *Medalia de onoare*, mai joacă şi Camelia Zorlescu (soţia pensionarului), Mimi Brănescu (fiul pensionarului, din Canada), Mircea Andreescu, Ion Lucian şi Radu Beligan, iar director de imagine este Liviu Mărghidan. Un film mai special din repertoriul anului cinematografic este *Portretul luptătorului la tinereţe* de Constantin Popescu (cu premiera în noiembrie 2010), primul film românesc de ficţiune care abordează, direct, cu temeinice date documentare, rezistenţa armată anticomunistă din România şi grupul de partizani din Munţii Făgăraşului, condus de Ion Gavrilă Ogoranu, grup care a rezistat până în 1957. Printre interpreţi: Constantin Diţă, Bogdan Dumitrache, Mihai Constantin, Alexandru Potocean, Şerban Gomoi, Mimi Brănescu, Răzvan Vasilescu, iar ca operator, acelaşi Liviu Mărghidan. Scria, despre acest film, concluziv, Ioan-Pavel Azap, în cronica sa din „Tribuna": „*Portretul luptătorului la tinereţe* este un film cutremurător – fără a fi patetic, adevărat – fără a fi biografic, dureros – fără a fi nociv, necesar – fără a fi coercitiv"... Am văzut tot atunci filmul *Europolis* de Cornel Gheorghiţă (cu premiera în noiembrie 2010, o lună, aşadar, cu patru premiere româneşti de lung metraj!). Este vorba despre o coproducţie româno-franceză, realizată de un regizor româno-francez (stabilit în Franţa), cu o acţiune ... româno-franceză. „Este un eastern balcanic" – spune regizorul despre filmul său, şi adaugă „încântat de universul fantastic al prozei lui Mircea Eliade". Principalul personaj feminin, Magdalena (jucată de Adriana Trandafir), primeşte, acasă în Sulina (de aceea filmul împrumută titlul romanului lui Jean Bart, fără a avea nimic comun cu acesta), o telegramă din Franţa, care o anunţă că fratele ei, Luca (pe care toată lumea îl ştia îngropat, la marginea oraşului, de peste 50 de ani), tocmai a murit, drept pentru care femeia, cu fiul ei (Áron Demény) pleacă în Franţa, unde află că ultima dorinţă a lui Luca a fost aceea de a fi îngropat la Sulina, şi, în consecinţă, încarcă cenuşa decedatului într-un măgăruş de lemn, în chip de sicriu tradiţional african, şi pornesc înapoi spre ţară. Numai că, pe drum, moare subit şi femeia. Încearcă să ne ajute, încă o dată, regizorul: „*Europolis* nu-şi propune o imitare a realităţii, în niciun caz. Realitatea constituie doar un punct de plecare către o incursiune imaginativă a sufletului omenesc, care, după sfârşitul vieţii sale pe pământ se îndreaptă spre Judecata de Apoi, aşa cum o regăsim în tradiţia noastră".

În perimetrul anului 2010 intră încă două filme româneşti asupra cărora ţin să mă opresc. Este vorba, întâi, despre filmul *Caravana cinematografică* de Titus Muntean, care porneşte de la romanul cu titlu omonim – foarte cinematografic şi el – al lui Ioan Groşan. Cred, însă, că acest film s-a făcut prea târziu, romanul în cauză a fost în vogă altădată, astăzi are nişte „riduri" şi el, drept pentru care nici povestea propriuzisă, despre realităţi rurale ale anilor '60, nu mai transmite mesajul originar spectatorilor de azi. Am reţinut, totuşi, personajele schiţate de Mircea Diaconu, Doru Boguţă, Iulia Lumânare, ca şi câteva din întâmplările specifice vremii în care, prin satele româneşti, bântuiau caravanele cinematografice. Ne-a captat atenţia şi imaginea lui Vivi Drăgan Vasile, în special ploile şi noroaiele au o „personalitate" pregnantă în *Caravana cinematografică*. Evenimenţial (din

anumite puncte de vedere) este şi debutul regizoral, la o a doua tinereţe, al unui cineast încercat, Dan Chişu, cu filmul *WebSiteStory*. Încă din titlu, am înţeles că regizorul şi-a propus un film al „generaţiei de azi”, şi, în plus, l-am auzit pe Dan Chişu spunând „acest film este o spovedanie”. Pe de altă parte, ar fi de menţionat faptul că s-a pornit la treabă fără un scenariu riguros, că acţiunea propriuzisă şi replicile personajelor s-au născut „în mers”, fiind în bună măsură improvizate, iar o bună parte dintre rolurile principale au fost încredinţate unor interpreţi neprofesionişti. Despre ce este vorba în acţiunea propriuzisă a filmului? Laura, o tânără de 18 ani, îşi petrece o noapte într-un club, cu prietena ei, Mira. Se îmbată, fumează primul „joint” din viaţa ei, pentru ca în dimineaţa următoare să nu-şi mai amintească nimic, şi să afle că prietena ei a murit. Vrea să afle adevărul despre cele întâmplate şi descoperă, pe Net, postările Mirei de pe You Tube. Îşi propune să răzbune, cu orice preţ, moartea prietenei, drept pentru care face rost şi de un pistol adevărat. Povestea răzbunării ei se întoarce, în final, pe Net, acolo unde a şi început... Personajele au, fiecare, clipa lor de atracţie şi de interes, şi Laura (un rol complex pentru Crina Semciuc), şi Mira (Dana Gurscă, un rol care are şi câteva secvenţe „grele”), şi „Ficat” (Oreste, care are patru nume pe generic, Alexandru Oreste Scarlat Teodorescu), şi Juni (Costel Bojog), şi Traficantul de arme (Florin Piersic jr.), printre ceilalţi interpreţi fiind şi Şerban Ionescu, Lia Bugnar. Important de subliniat este şi faptul că Dan Chişu a intrat decis în breasla regizorilor, la numai câteva luni după *WebSiteStory* (dar în 2011!) a propus spectatorilor încă un „film de public”, *Ursul*, cu personaje din lumea circului, şi cu secvenţe aplaudate, iar apoi premierele sale vor curge în cascadă, cum se va putea vedea în capitole viitoare...

DOUĂ GENURI „ÎNCĂPĂŢÂNATE”: DOCUMENTARUL ŞI ANIMAŢIA

Din păcate, două studiouri cinematografice specializate, despre care am vorbit pe larg în capitole anterioare, şi care au merite reale în evoluţia documentarului şi animaţiei româneşti, „Sahia Film” şi „Animafilm”, sunt, de ani buni (vorba vine „buni”), „pe butuci”. Chiar în astfel de condiţii, aceste două genuri cinematografice continuă să trăiască, să meargă mai departe, să impună creaţii valoroase, de lung şi scurt metraj, după cum vedem, an de an, la festivaluri (naţionale sau internaţionale) specializate, care continuă să fiinţeze sau să apară în realitatea românească. Da, continuă să existe câteva festivaluri destinate exclusiv filmelor documentare (cum ar fi „Astra” de la Sibiu, sau festivalul itinerant „Document.Art”) sau festivaluri cu secţiuni aparte consacrate filmului documentar (printre acestea, „CineMAiubit”, „DaKINO”, „Next”, „Hyperion”, „Toamna la Voroneţ” în Gura Humorului, „Eco-etno-folk film” la Slătioara, Festivalul „7 Arte” de la Călăraşi), iar din 2006 fiinţează amplul Festival Internaţional „Anim’est”, ajuns în 2010 la ediţia a V-a. În legătură cu acest festival, mi-aş îngădui, aici, un „arc peste timp”. La sfârşitul deceniului VII din veacul trecut s-a desfăşurat în România, la Mamaia (cum am mai văzut în această carte), un prestigios festival internaţional de animaţie, dotat cu „Pelicani de aur” şi „Pelicani de argint”, găzduit din doi în doi ani, de ţara noastră (pe axa Annecy-Mamaia). Ediţia a treia a acelui festival (care avea să fie...ultima) a avut loc în anul 1970, şi o ţin bine minte, deoarece am avut, atunci, onoarea să fiu în juriul internaţional, alături de Ion Popescu Gopo, de americanul William Littlejohn,

de francezul Manuel Otero, de rusul Boris Stepanțev, de italianul Riccardo Richard, de polonezul Jerzy Kotowski, într-un an în care, printre invitații festivalului, au fost mulți alți maeştri ai animației mondiale, precum englezul John Halas, rusul Ivan Ivanov-Vano, bulgarul Todor Dinov, cehul Jiri Bredčka, francezul Raoul Servais, italianul Bruno Bozzeto, japonezul Yoji Kuri, americanul Chuck Jones, polonezul Daniel Szechura, maghiarul Attila Dargay. După ce acest important festival mondial şi-a încheiat (prematur!) componenta românească, ani la rând, decenii, i-am dus dorul (cartea de față stă, încă o dată, mărturie) şi i-am simțit lipsa. Într-un foarte târziu, cum spuneam în 2006, doi inimoşi iubitori ai genului, Laurențiu Brătan şi Mihai Mitrică, au pus bazele unui nou festival internațional de animație, numit „Anim'est" – cu oaspeți importanți de peste hotare, printre care, la mai multe ediții, americanul Bill Plympton –, şi ajuns la cea de a cincea ediție, câştigându-şi o binemeritată prețuire în țară şi peste hotare, cuprinzând, în 2010, în toate „secțiunile" sale, peste 500 de filme, româneşti şi străine, lungi sau scurte, de ieri şi de azi, ale unor cineaşti consacrați sau la început de drum. Din juriile acestei ediții au făcut parte, deasemenea, cineaşti reputați ai lumii, precum englezul Phil Mulloy, portugheza Regina Pessoa, italianul Simone Massi, olandejii Erich von Schaalk şi Michel Snijders, maghiarul Géza M. Toth, precum şi criticul român Mihai Chirilov. Închei, aici, „arcul peste timp", cu încredere şi speranță în viitorul festivalului „Anim'est", care încearcă (şi reuşeşte) să vindece „răni" ale unor vremuri apuse şi s-a dovedit a fi un adevărat „descoperitor" de talente pe teritoriile filmului de animație românesc.

Mă întorc, aşadar, întâi, la câteva dintre creațiile reprezentative ale filmului documentar românesc dintre anii 2000-2010, luând în discuție (fără pretenții exhaustive), deocamdată, câteva dintre lung metrajele acestei perioade. Deloc întâmplător, numele regizorului Thomas Ciulei a fost asociat numelor reprezentative ale „noului val" românesc. Multiplu premiat peste hotare (la Kalamata, Belfort, Amsterdam, Florența, Paris), filmul său *Asta e*, un documentar – i-aş zice – „înscenat" despre Sulina, constă în câteva portrete umane, de un pitoresc, uneori, sordid: un adolescent care fură pentru a face rost de un ban, doi amici pescari care se ocupă cu braconajul, un cuplu mai în vârstă atins de patima băuturii...Regizorul încearcă să dea realității ce este al realității şi, pe bună dreptate, la întrebarea criticului Mihai Fulger dintr-un interviu („Care a fost cel mai dificil film pe care l-ai făcut până acum?"), regizorul răspunde: „În mod sigur, *Asta e*, din cauza condițiilor în general: foarte multe luni de filmare şi o natură destul de ostilă. Ea este frumoasă pentru un turist, dar, dacă trăieşti mai mult acolo, devine ostilă. Iată un lucru pe care am încercat să-l arăt, dar care aici, în România, nu s-a înțeles corect. Asta, deoarece oamenii nu cunosc Delta, se duc ca turişti acolo şi se aşteaptă să ai aceleaşi impresii ca şi ei, dar tu, stând luni şi luni acolo, ai nişte impresii complet diferite. Eu am încercat să găsesc figuri care să îmi susțină punctul de vedere: în ce te transformă, de fapt, acea natură, pe care noi o considerăm frumoasă, dar care te atacă încet până în măduva oaselor, şi vara, şi iarna". Adaug aici şi un punct de vedere (la care subscriu) din mini-portretul lui Thomas Ciulei întocmit de Cătălin Sturza: „Personajele lui Thomas Ciulei sunt, într-adevăr, figuri marginale, însă unele pitoreşti şi năstruşnice, ceea ce le ridică peste sărăcie, alcoolism

şi vagabondaj. Ele sunt puse, ce-i drept, să joace nişte roluri, dar în film par nişte actori profesionişti. Asta, deoarece replicile şi felul lor de a fi nu sunt alterate, ci, din contră, sunt conturate şi întărite de intervenţia regizorală". În filmografia lui Thomas Ciulei s-a adăugat, în 2008 (când a beneficiat şi de o premieră pe marile ecrane din România), documentarul de lung metraj *Podul de flori*, filmat între ianuarie şi aprilie 2007, pe malurile Prutului, principalul personaj fiind Costică Arhir, dintr-un sat al Republicii Moldova, care, în familia sa, îşi asumă şi rolul mamei, plecată în Italia. Aceasta este şi problema principală a documentarului, care îşi propune să vorbească despre o ţară în care jumătate din forţa de muncă este plecată peste hotare, „podul de flori" simbolizând legătura fragilă dar palpabilă creată între fiinţe, în aceste condiţii speciale. Printre numele marcante ale „noului val" românesc se înscrie, neîndoios, şi acela al lui Alexandru Solomon, operator de imagine la origine, dar devenit liderul noii generaţii de documentarişti. Cel puţin patru filme contribuie în mod esenţial la aceasta: *Marele jaf comunist*, *Război pe calea undelor*, *Apocalipsa după şoferi* şi *Kapitalism – reţeta noastră secretă*, patru documentare civice şi politice, cu solide argumente morale şi filosofice. Voi insista asupra primului dintre aceste patru filme, deoarece are o poveste specială. Titlul, *Marele jaf comunist*, s-ar putea să inducă în eroare pe unii spectatori de azi. Pentru cei care au trăit evenimentele evocate de acest documentar, titlul spune foarte multe şi trimite spre întâmplări de-a dreptul neverosimile ale unei epoci revolute. Este vorba despre „întâmplarea" dintr-o dimineaţă de iulie 1959, când o maşină a Băncii Naţionale a României a fost jefuită în faţa unei filiale bucureştene, de către un grup de cinci bărbaţi înarmaţi şi mascaţi, şi o femeie, autorii „marelui jaf comunist" reuşind să intre în posesia unei sume uriaşe de bani, echivalentul a 250.000 de dolari la vremea respectivă. La mai puţin de un an de la jaf, un film special reconstituia – într-o oră – împrejurările furtului de acum cinci decenii şi ceva, pe parcursul căruia inculpaţii înşişi îşi jucau propriile roluri în re-parcurgerea hold-up-ului din iulie 1959. Este vorba despre un film pe care autorul, Virgil Calotescu, îl numea *Reconstituirea* (Lucian Pintilie va face, peste un deceniu, un film cu titlu similar), şi care rămâne unic în întreaga istorie a filmului mondial, deoarece interpreţii fuseseră condamnaţi la moarte şi executaţi înaintea „premierei". De la acest film a început Alexandru Solomon realizarea *Marelui jaf comunist*, pornind de la premisa că „după mai bine de 40 de ani au rămas multe semne de întrebare". Cu operatorul Pantelie Tuţuleasa (cel care a filmat „reconstituirea", cu jumătate de secol în urmă!) printre personaje, şi însoţit de operatorul Constantin Chelba, regizorul Alexandru Solomon şi-a propus să răspundă la câteva dintre întrebările rămase fără răspuns, peste decenii, după „marele jaf comunist". A fost o înscenare pusă la cale de guvern? A fost o „mişcare sionistă" cum s-a spus la proces? A fost o „simplă" tâlhărie? A fost o formă de protest a unor „gangsteri roşii" împotriva sistemului la a cărui instaurare şi consolidare au contribuit? Răspunsurile nu sunt în măsură să ofere un verdict definitiv, dar contribuie plenar la o dezbatere de idei pasionantă, fapt confirmat şi de presa străină (filmul fiind prezentat, cu succes, la diferite festivaluri internaţionale); reţin aici doar titlul francez cu care filmul a circulat în străinătate: *Camarades gangsters, levez-vous!*. Peste ani, regizorul Nae Caranfil va semna un ataşant lungmetraj de ficţiune, *Closer to the Moon*,

consacrat aceloraşi evenimente. *Război pe calea undelor* (*Cold Wawes*) rămâne un alt documentar de lung metraj reprezentativ al autorului. Scriam încă în cronica de premieră (din „Contemporanul-Ideea europeană", anul XIX, nr.2 – 671): „Cât despre istoria filmului românesc, ea va trebui să consemneze la loc de cinste faptul că anul unei mari victorii cinematografice cum a fost «Palme d'Or» la Cannes pentru filmul lui Cristian Mungiu *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* a fost şi anul documentarului de excepţie *Război pe calea undelor* de Alexandru Solomon". Numai că această producţie cinematografică – spuneam eu tot atunci – este mai mult şi altceva decât un *film*, este *o pagină de istorie trăită* de milioane şi milioane de oameni, povestea postului de radio „Europa liberă", sursa principală de supravieţuire a unui imens număr de români în epoca totalitară. Regizorul însuşi mărturiseşte undeva cum a ajuns să facă istoricul acestui esenţial post radiofonic: „Ceva atât de îndepărtat (emitea din Germania) care să stârnească atâta pasiune (ascultătorii iubeau vocile, ceauşiştii le urau) nu am întâlnit de mult. Unde mai pui: mister cu carul (nu ştim de ce au murit trei directori ai Europei libere, unul după altul), terorism (am vorbit la telefon cu Carlos Şacalul) şi servicii secrete (am investigat felul în care Securitatea a pus la cale atentate cu bombă, atacuri cu radiaţii sau, pur şi simplu, cu cuţitul). Peste toate, este vorba de puterea stranie a unui fel de mass media astăzi complet detronat de televiziune". Sunt multe pasaje antologice în evocarea întreprinsă de Alexandru Solomon, printre care imaginile înregistrate în primăvara cutremurului din 1977, când „Europa liberă" a participat, eroic, la tragedia ţării, întâlnirea clujeană cu simbolul disidenţei româneşti Doina Cornea, întâlnirile în imagini cu dragi dispăruţi precum Noel Bernard, Monica Lovinescu sau Virgil Ierunca, tulburător este şi finalul filmului, prin semnalul său avertizant: vinovaţi de ororile trecutului românesc se află încă printre noi, ba mai mult, afişează chiar un surâs „superior". Mulţi dintre noi, desigur, am privit această evocare „cu sufletul": în ceea ce mă priveşte, de pildă, de istoria postului radiofonic „Europa liberă" mă leagă şi prezenţa, acolo, a unui mare număr de cunoscuţi sau prieteni, foşti colegi de breaslă sau de studenţie, printre care Ioana Măgură Bernard, Neculai Constantin Munteanu, Dan Comşa, Gelu Ionescu, Alexandra (Diduţa) Polizu: pe unii i-am întâlnit în film, pe alţii nu, dar toţi au fost, pentru mine, de-a lungul anilor, o „punte" trainică spre „Europa liberă" în anii dictaturii. Ajuns la o temă „de actualitate", regizorul a prezentat în 2009 pe marile ecrane filmul documentar *Apocalipsa după şoferi*, filmat de el însuşi. Regizorul-operator însoţeşte pe câţiva dintre participanţii la traficul „apocaliptic" bucureştean în cea mai „neagră" activitate a lor de peste zi: şofatul. Circulă alături de Damian, care conduce de zece ani o „Dacie 1300" şi a avut o fiică, decedată la 27 de ani, în urma unui accident de maşină. Circulă cu Karcsi, paralizat de la mijloc în jos, tot în urma unui accident de maşină, şi care se ocupă, în viaţa de fiecare zi, cu modificarea unor maşini destinate persoanelor cu handicap. Un al treilea personaj este poliţistul Mihai, care a studiat în ultimii 17 ani „tainele" circulaţiei bucureştene. Al patrulea şofer, Genti, conduce, în medie, cam 150 de kilometri zilnic. A cincea interlocutoare, Gina, este peruană, mamă a trei copii şi consideră traficul bucureştean, pur şi simplu, un haos. Nu-i deloc uşoară viaţa de şofer în Bucureştiul anului 2008, ne spune, în imagini, Alexandru Solomon în „apocalipsa" sa. Însoţit de

operatorul de imagine Andrei Butică, regizorul Alexandru Solomon a realizat, în acest prim deceniu al mileniului III, încă un lung metraj „de efect", *Kapitalism* – rețeta noastră secretă (cu premiera pe marile ecrane în aprilie 2010). Un film despre putere şi bani, despre „mitologia succesului", în trecerea de la comunism la „economia originală de piață", de fapt, cum zice autorul, la kapitalism, un soi de cocteil exotic în care, nu o dată, banii şi puterea sunt amestecate cu trecutul comunist. Pentru a descoperi „rețeta secretă" din titlu, Alexandru Solomon recurge la biografia unor mari magnați ai vieții noastre publice, George Becali, George Copos, Dan Voiculescu, Dinu Patriciu, Ion Niculae, George Pădure, Dan Diaconescu, urmăriți la ei acasă, cu familia, în reuniuni de afaceri, într-o croazieră cu iahtul, filmul incluzând şi secvențe hazlii, de un umor involuntar. Într-o cronică de premieră se spunea chiar „dacă filmul lui Alexandru Solomon n-ar fi atât de trist şi atât de adevărat, am râde în hohote". Din spusele principalilor protagonişti ai „tramei" se poate întrezări şi o radiografie a societății româneşti „de tranziție", vorbindu-se despre cei care au încercat să schimbe ceva, n-au reuşit şi au plecat din țară, despre cei care s-au resemnat „şi n-au bani nici să ia un mijloc de transport ca să meargă undeva să protesteze". Neîndoios, cineastul Alexandru Solomon este una dintre cele mai sonore voci civice din perimetrul filmului național. A dovedit-o prin întreg repertoriul tematic şi stilistic al filmografiei sale, de la filmele din ultimul deceniu al veacului trecut, realizate în colaborare cu Geta Brătescu sau cu Radu Igazsag, sau de la experimentele video consacrate avangardei româneşti *Strigăt în timpan* şi de la seducătorul *Duo pentru Paoloncel şi Petronom* (despre prietenia dintre tatăl său, scriitorul Petre Solomon şi celebrul literat Paul Celan) până la filme realizate după anul 2000, *Omul cu o mie de ochi* (dedicat unui mare fotograf al lumii) sau superbul metraj mediu *Franzela exilului*, despre ultimii ani de viață, petrecuți la Berlin, ai lui I.L.Caragiale.

Să revenim, însă, la lung metrajele documentare din perioada de referință. Încă din 2001, Radu Gabrea, pe un scenariu de Stelian Tănase, a realizat docu-drama *Struma*, pornind de la un incident istoric: scufundarea, la 25 februarie 1942, în apele Bosforului, a unui vapor încărcat cu evrei din România. Este vorba despre un film care a respectat riguros mărturiile documentare, de arhivă, existente despre acest eveniment, dar nu insist asupra acestei creații cinematografice, deoarece se plasează în spațiul de conjunctură dintre filmul documentar şi filmul de ficțiune. Documentar „pur sânge" este, însă, filmul *Moştenirea Goldfaden*, realizat de Radu Gabrea, pe scenariul lui Manasse Radnev, atunci când se împlineau 130 de ani de la fondarea la Iaşi, în Grădina „Pomul Verde", a primului Teatru Evreesc din lume. Fondatorul acestei instituții care a instaurat, practic, o epocă (mondială), a fost Aavram Goldfaden, a cărui personalitate intelectuală şi culturală este evocată într-un substanțial documentar biografic. Pe bună dreptate, ilustrul cărturar era supranumit „Shakespeare-ul evreilor". Filmul vorbeşte, deasemenea, despre creşterea meteorică, decăderea şi reînvierea teatrului yiddish. Un frumos, substanțial şi poetic eseu documentar a realizat (în anul 2002) regizoarea Cristina Nichituş, *M.B. – Doamna cu trandafiri*, dedicat unei personalități de talie continentală, Martha Bibescu. Regizoarea a spus la un moment dat că ar fi vrut să facă despre Martha Bibescu, „un film viscontian", dar, până la urmă, a realizat un documentar.

Se simte, însă, din acest eseu documentar că autoarea a văzut în Martha Bibescu un personaj viscontian, cu o puternică personalitate, „o personalitate care a gândit european", profund legată de pământul românesc, cu demersuri politice deosebit de importante privitoare îndeosebi la relaţile României cu Franţa în anii respectivi. Se pare că istoricul Cristian Popişteanu (prezent, de altfel, pe genericul filmului) i-a trezit autoarei interesul pentru acest personaj istoric captivant. Demersul documentar este întregit cu fotografii de familie, cu imagini ale reşedinţei de la Posada a ilustrei aristocrate şi scriitoare, cu secvenţe filmate de Dan Alexandru ale Palatului Mogoşoaia (restaurat de prinţesa Bibescu de-a lungul a 17 ani), printre colaboratorii regizoarei Cristina Nichituş la acest film s-au mai numărat compozitorul Dan Ardelean, inginerul de sunet Anuşavan Salamanian şi monteuza Cristina Ionescu.

O altă personalitate a filmului documentar românesc (despre care am vorbit, prin forţa lucrurilor, şi în capitole anterioare), Florin Iepan, a fost foarte activ, la rându-i, în acest prim deceniu de nou veac şi mileniu. Între documentarele consacrate unor mari personalităţi ale filmului mondial născute în România, Johnny Weissmuller şi Bela Lugosi, *Unicul, adevăratul Tarzan* şi *Bela Lugosi – Vampirul căzut*, Florin Iepan a realizat un incitant documentar politic, *Născuţi la comandă – Decreţeii*. Câte ceva despre toate aceste trei filme documentare de lung metraj. *Unicul, adevăratul Tarzan* (2004) vorbeşte despre o legendă începută în apropierea Timişoarei, la Freidorf, în 1904 şi sfârşită la Acapulco, în Mexic, în 1984, legenda numită Johnny Weissmuller, cel mai celebru Tarzan din istoria cinematografului, rol pe care – între anii 1932 şi 1948 – atleticul actor l-a interpretat de 13 ori. După cum o spune şi titlul (şi filmul în ansamblul său) acesta a fost „unicul adevărat" Tarzan din lunga istorie a Tarzanilor cinematografici. În filmul pe care i l-a dedicat, regizorul Florin Iepan a „descoperit" şi informaţii inedite şi insolite despre eroul cinematografic evocat, izbutind un portret complex, apelând şi la imagini cu locurile de baştină ale eroului său, şi la revelatoare secvenţe din filmele cu „stăpânul junglei". Într-un spirit asemănător este conceput şi documentarul *Bela Lugosi – Vampirul căzut* (2007), filmul despre un alt actor de legendă născut pe meleagurile noastre (la Lugoj, în 1882), şi mort la Hollywood (în 1956). Filmul evocă naşterea şi copilăria lui Bela Lugosi în oraşul bănăţean, apoi începuturile carierei sale actoriceşti şi perioada în care îl interpreta pe Iisus pe scena Teatrului Naţional din Budapesta, până la gloria obţinută cu rolul „misteriosului conte din Carpaţi" din filmul lui Tod Browning din 1931, *Dracula*. Identificarea sa cu Dracula şi imposibilitatea de a se mai desprinde de această „aură" constituie motivul dominant al filmului realizat de Florin Iepan, care îşi prezintă eroul şi prin intermediul unor oameni care l-au cunoscut sau chiar al unor prieteni apropiaţi. Între aceste două documentare – să le spunem – biografice, Florin Iepan a realizat un film de o cu totul altă factură, *Născuţi la comandă – Decreţeii* (2005), un documentar politic şi civic, determinat de decretul lui Nicolae Ceauşescu din 1966 prin care acesta a interzis avorturile. După cum o demonstrează şi filmul, apelând la persoane care au trăit epoca, o consecinţă imediată a acestui decret de tristă amintire a fost aceea că au apărut două milioane de „născuţi la comandă", aşa numiţii „decreţei". Florin Iepan tratează tema cu luciditate şi responsabilitate, cu un dezvoltat simţ

cetățenesc, punând în discuție destine umane sacrificate, marcate nefericit de gestul dictatorial.

Afirmat din ultimul deceniu al veacului trecut (prin contribuția sa la filme memorabile precum *Piața Universității – România*, *Petre Țuțea-Emil Cioran*, *Monarhia salvează România!* sau *Apocalipsa după Cioran*), regizorul-operator Sorin Ilieşiu s-a afirmat, deasemenea, ca o personalitate puternică în filmele din mileniul III, consacrate îndeosebi familiei regale, *Declarație de iubire*, *Pasiunea pentru frumos (Jurnalul Mariei, regina României)*, *Câte ceva despre regina Maria*. În primul dintre aceste filme, însoțit, ca scenarist, de Gabriel Liiceanu, Sorin Ilieşiu a consemnat pe peliculă, în imagini emoționante, „declarația de iubire" a țării la întoarcerea acasă, după lungi decenii de exil, a regelui Mihai I, când milioane şi milioane de români l-au întâmpinat cu brațele deschise pe monarh, aducându-şi aminte de melodia interzisă atâta vreme cu „Trăiască regele, în pace şi onor...". În celelalte două filme, Sorin Ilieşiu, ca regizor-operator (alături de operatorul de imagine Mălin Muşatescu), evocă un personaj legendar al Casei Regale, pe nepoata reginei Victoria a Angliei şi a țarului Alexandru al II-lea al Rusiei, Maria (1875-1938), căsătorită cu prințul Ferdinand al României, regină a României (1914-1927), considerată cea mai celebră regină, eroină şi frumusețe a epocii sale, „ultima romantică" şi, totodată, una dintre primele femei moderne ale secolului XX. „S-a spus despre ea că a format o întreagă generație – toți bărbații au fost îndrăgostiți de ea, toți artiştii inspirați de ea, toate femeile au dorit să-i semene" (Lesley Blanch). Cele două filme amintite (în care apare, în rolul Mariei, şi Maia Morgenstern!) apelează şi la fragmente din scrierile sale, unele publicate, altele rămase inedite în paginile celor 102 caiete ale „Jurnalului" ei. Printre colaboratorii regizorului la aceste două filme, monteurii Ana Despina Ilieşiu şi Dragoş Apetri, compozitorul Andrei Tănăsescu. Printre lung metrajele documentare ale acestei perioade se înscrie încă un film „necesar", *Mari actori români*, de Mihai Constantinescu, pe un scenariu de Radu Beligan (care, la rândul lui, singur, ar merita un film despre el). Este vorba, neîndoios, despre un film necesar, pentru că iată, mari actori se duc unul câte unul, şi avem nevoie de cât mai multe imagini care să prelungească „viața de după moarte" a unor adevărați titani ai scenei şi ecranului românesc. Filme despre „mari actori români", despre mari personalități ale vieții culturale şi ştiințifice, ar trebui să fie permanente, pentru că numai astfel poate fi transmisă generațiilor de mâine memoria generațiilor de ieri şi de azi. Vorbind despre memorie, aş consemna, acum, un debut reprezentativ al deceniului, regizoarea Mirela Gabriela Vaşadi, autoarea filmului *A fi sau a nu fi* (*Gabriella Bone, povestea unei vieți*): un documentar despre ororile nazismului, care, la rândul lor, nu pot fi uitate. Autoarea spune povestea unei supraviețuitoare a lagărului de exterminare de la Auschwitz, urmaşa unei familii de industriaşi din Tg.Mureş.

În ultimul an al deceniului a fost prezentat pe ecrane un alt documentar reprezentativ, *Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu*, un „film de montaj" cu o durată de trei ore, datorat poetului-cineast Andrei Ujică (autor cunoscut mai ales ca poet înainte de plecarea sa din România, în 1980, dar lansat ca cineast în Germania, prin filme despre revoluția română ca *Videograme dintr-o revoluție*, 1992 şi *Out of the Present*, 1995). După cum a mărturisit autorul, şi-a ales materialul cinematografic după o selecție din aproximativ

1000 de ore de proiecție (jurnale de actualități, reportaje de călătorie, prin țară şi în țări străine, filme de familie), secvențe structurate într-un prelung *flash back*, ca o aducere aminte a dictatorului înaintea procesului din decembrie 1989. Autorul documentarului ne propune să acceptăm, dată fiind această privire „autobiografică", o convenție: aceea de a revedea îndeosebi secvențe care i-ar fi făcut plăcere personajului evocat. Asistăm, aşadar, la „băi de mulțime" sau la primiri triumfale în marile cancelarii ale lumii, la Elysée, la Casa Albă sau la Palatul Buckingham, ascultăm fragmente din discursul lui Nicolae Ceauşescu rostit în august 1968 sau surprindem personajul în momente de tihnă familială. Istoria este istorie, însă, documentarul nu poate evita momente autobiografice dramatice, cum ar fi faimosul discurs antidictatorial al lui Constantin Pârvulescu la Congresul al XII-lea al P.C.R. sau aberantele consecințe ale „cultului personalității liber consimțit" care au contribuit decisiv la prăbuşirea regimului totalitar. În cronica de premieră a filmului din revista „Clipa" (februarie 2011), Dana Duma scria: „Foarte bun cunoscător de politică românească şi internațională, Andrei Ujică a încercat să evite didacticismul şi maniheismul, tonul acelor documentare «demascatoare» făcute în primii ani după căderea lui Ceauşescu. Mizând pe inteligența spectatorului, filmul încearcă să restituie dimensiunile de «umanitate» ale personajului, care a crezut prea mult în misiunea sa istorică şi s-a vrut un «despot luminat», spre «binele țării». Portretul schițat este nuanțat şi îi invită, mai ales pe cei care nu înțeleg exact dinamica grandorii şi decăderii lui Ceauşescu, la un studiu mai atent al trecutului".

Tot fără pretenții de exhaustivitate, m-aş referi şi la câteva dintre scurt metrajele documentare produse în această perioadă. *Staroverii* de Dumitru Grosei este povestea de viață a ruşilor lipoveni, stabiliți cu multe veacuri în urmă în România. În limba rusă, „staroveri" înseamnă „de credință veche". Povestea ruşilor de rit vechi a început, practic, în secolul al XVI-lea, când Patriarhul Bisericii Ruse, cu sprijinul Țarului, a impus reforme religioase în Rusia. Cei care n-au vrut să se supună au fost persecutați, tratați cu brutalitate, şi nevoiți să caute adăpost în Siberia, în țări apropiate sau chiar îndepărtate (unii au ajuns chiar în China, Japonia sau America). Comunitatea ruşilor de rit vechi stabiliți în România este una dintre cele mai numeroase. Filmul este dedicat forței extraordinare a comunității de ruşi lipoveni de a-şi păstra limba, obiceiurile şi religia. M-aş opri, neapărat, apoi, la documentarele lui Cornel Gheorghiță *Fanfaronii* (2002) şi *Fanfaron, fanfaron* (2007), atât datorită subiectului abordat, cât şi datorită performanțelor stilistice de excepție. Am spus două vorbe despre regizor când am vorbit despre debutul său în lung metrajul de ficțiune (cu filmul *Europolis*), am amintit că este stabilit, de mulți ani, în Franța, unde – adaug acum – este profesor la „École Supérieure d'Audiovisuel" din Toulouse. Filmele lui documentare amintite vorbesc despre fanfarele din sate uitate de lume de dincolo de Prut, şi „ochiul" regizorului este, deopotrivă, tandru şi crud, în înfățişarea personajelor întrucâtva stranii aduse în prim-plan. Dar ceea ce te copleşeşte, la aceste filme, este revărsarea de culoare care umple, printr-o adevărată explozie, ecranul, ca şi ritmul alternanțelor dintre aceste secvențe viu colorate şi secvențele în alb-gri-albastru magic, care constituie un fel de „replică", în funcție de „culoarea" subiectului abordat. În anul

2003, operatorul-regizor Marian Stanciu realiza documentarul *Din ţară, niciodată apă, niciodată pământ* (pe un scenariu de Nicolae Iliescu), o emoţionantă baladă închinată „cailor liberi" din Delta Dunării, înnobilată de melodia lui Nicu Alifantis „Caii", pe versurile lui Fănuş Neagu. Cu atât mai emoţionant, acum, filmul lui Marian Stanciu, după plecarea din această lume a fascinantului scriitor. Din anul 2004 datează documentarul *Nepoţii lui Adam* de Mihai Bauman (pe un scenariu scris în colaborare cu George Moise), un film – în care apare şi actorul Florin Zamfirescu – despre dispariţia culturii Cucuteni, una dintre cele mai vechi civilizaţii din Europa, care şi-a primit numele după satul din apropierea laşului unde, în anul 1884, s-au descoperit primele vestigii; cultura Cucuteni era răspândită pe teritoriul românesc – în Moldova, nord-estul Munteniei, sud-estul Transilvaniei – şi în Basarabia. Un film cultural-istoric este şi *Psalmii cioplitorilor de biserici maramureşene* de Radu Gurău (pe un scenariu scris în colaborare cu Ştefan Antonescu), realizat în aceeaşi perioadă, şi, tot din 2004 datează filmul *Preţul aurului* de Stela Nacu şi George Adamescu, despre Roşia Montană contemporană. Pe acelaşi subiect, la TVR 1 a fost produs, în anii imediat următori, un substanţial serial documentar dedicat căutătorilor de aur din Munţii Apuseni, realizat de Cristina Oancea. Frumoasa tradiţie a „documentarului de artă" a fost continuată printr-un film ca *Muzeul Irimescu* de Radu Ignătescu. Sunt de semnalat şi două noi documentare despre Sulina, *Porto Franco* de Anca Damian (pe un scenariu de Anca Damian şi Laurenţiu Damian) şi *Porto Franco II* de Martha Marmeliuc. Regizorul Sergiu Nicolaescu s-a integrat şi el printre documentarişti, cu două scurt metraje diferite ca gen, dar, amândouă de real interes cetăţenesc, *Afganistan* şi *Lipseşte Amza*. Câteva cuvinte în plus despre documentarul *Drăguş* de Titus Muntean, din simplul motiv că el reprezintă a doua „replică" la filmul de cercetare sociologică realizat în 1929, şi coordonat de profesorul Dimitrie Gusti, *Drăguş, viaţa unui sat românesc*, prima replică fiind dată de cineaşti de la „SahiaFilm", după 40 de ani, pentru a vedea ce transformări s-au petrecut după patru decenii în satul făgărăşan; acum, după aproape 80 de ani, în 2007, Titus Muntean a pornit la drum cu întrebarea „ce-o mai fi pe-acolo, în Drăguş?". Şi răspunsurile nu sunt deloc lipsite de surprize. N-aş vrea să închei trecerea în revistă a documentarelor româneşti din acest deceniu fără a aminti câteva documentare pe teme culturale ca *Trista faţă a veselului Pan* de George Obrocea, *Atâta linişte-i în jur* de Anca şi Laurenţiu Damian, despre Lucian Blaga, fireşte, şi documentarul *Nichita Stănescu* de Dan Alexandru Condeescu, un film asupra căruia aş vrea să întârziu o clipă, nu de alta, dar mă număr printre personajele sale: autorul filmului, fostul director al Muzeului Literaturii Române Dan Alexandru Condeescu, cu câteva luni înainte de a ne părăsi, a stat de vorbă cu colegi şi prieteni ai scriitorului evocat, printre care m-am numărat, drept pentru care am povestit şi eu câte ceva despre cei cinci ani de studenţie, petrecuţi împreună cu studentul Stănescu Hristea Nichita, în grupa F a Facultăţii de filologie bucureştene. Închei această scurtă istorie a documentarului românesc din primul deceniu al mileniului al treilea cu filmul unui cineast din „vechea gardă", Jean Petrovici *Ultimii păpuşari*, pe un scenariu scris în colaborare cu Eva Sîrbu, film care avea să rămână cea de pe urmă creaţie a cineastului

veteran: prin tema sa, acest film documentar mă ajută să ajung mai uşor la filmele de animaţie ale deceniului.

Unul dintre cele mai valoroase filme de animaţie ale deceniului (care se înscrie printre cele mai proeminente creaţii din întreaga istorie a filmului animat) mi se pare a fi *Boborul* de Radu Igazsag, inspirat de schiţa cu titlu omonim de I.L.Caragiale. Cum se spunea în epocă, „parizienii au aperitivul, vienezii fanfara, ploieştenii politica". Aş spune chiar „ploieştenii au republica", sau „ploieştenii au revoluţia", pentru că despre episodul „revoluţiei de la Ploieşti" vorbeşte atât schiţa lui Caragiale cât şi filmul lui Radu Igazsag. Dar să-i dăm cuvântul chiar lui Caragiale, pentru a ne înfăţişa mai exact respectivul moment istoric: „În secolul nostru s-a născut şi s-a sfârşit un stat foarte interesant pe care nu-i este permis unui istoric conştiincios să-l piarză din vedere. Voi să vorbesc despre Republica de la Ploieşti, un stat care, deşi a durat numai vreo cincisprezece ore, a marcat desigur o pagină celebră în istoria contemporană. Născută din, prin şi pentru popor, pe la două ceasuri în dimineaţa zilei de 8 august 1870, tânăra republică a fost sugrumată în aceeaşi zi, pe la ceasurile patru după-amiază. Nu face nimica! Mărirea şi importanţa statelor nu se judecă după extensiunea şi durata lor, ci după rolul mai mult sau mai puţin strălucit pe care l-au jucat în complexul universal". Pe scenariul schiţei caragialene, Radu Igazsag a parcurs, oră cu oră, uneori minut cu minut, cele cincisprezece ceasuri ale republicii ploieştene, îmbinând tehnica desenului animat cu personaje „în carne şi oase", drept pentru care l-a luat pe Victor Rebengiuc în rolul lui Caragiale, cel care spune povestea de pe ecran. Superbe sunt „topirile" personajelor reale în personaje de desen animat în acest film de fină şi rafinată ironie, în care, fireşte, „boborul" are o contribuţie importantă la desfăşurarea evenimentelor revoluţionare din Ploieştiul anului 1870. Neîndoios, Radu Igazsag este astăzi unul dintre cei mai marcanţi reprezentanţi ai animaţiei româneşti, şi, pe bună dreptate, el şi-a asumat în acest deceniu şi misiunea unei „scurte istorii" a animaţiei româneşti, într-un film de lung metraj intitulat chiar aşa, *O scurtă poveste*. Este vorba despre un „film de montaj", care – pornind de la un scenariu de Radu Igazsag şi Dana Duma – parcurge, în imagini, întreaga istorie a filmului românesc de animaţie, de la primele imagini păstrate (acelea din filmul *Haplea* de Marin Iorda din 1927) până în prezentul imediat al aducerilor aminte. Sunt incluse în film secvenţe din toate perioadele evolutive ale animaţiei româneşti, din anii meşteşugăreşti ai începuturilor, din perioada „revoluţiei gopiene", din anii cei mai faşti ai Studioului „Animafilm", din creaţia celor mai importanţi autori, a căror operă reprezentativă este evocată în această carte (în diferite capitole). Au rămas puţini regizori activi printre creatorii din „vechea gardă", afirmaţi şi consacraţi la „Animafilm". Printre ei, Tatiana Apahidean, care semnează, împreună cu Adriana Badea, scurt metrajul animat *Dumbrava poveştilor*, un frumos omagiu adus basmelor româneşti. „Prin acest film am vrut să readuc frumosul, duiosul, culoarea în ochii şi sufletele celor mici" spune Tatiana Apahidean. Printre autorii unor scurt metraje de animaţie ai perioadei noastre de referinţă se numără şi Dragoş Iuga, ale cărui filme, *Povara umbrei* (2004) şi *Homo manipulatus* (2009) denotă aptitudini reale pentru abordarea acestui gen cinematografic. Primul dintre aceste filme, *Povara umbrei*, este

un omagiu liric adus de autor tatălui său, poetul Ion Iuga, „povara umbrei” devenind o metaforă apăsătoare, celălalt film, *Homo manipulatus*, fiind tot o metaforă, despre „talentul” de a te lăsa manipulat. Vorbesc cu dificultate despre filmele de animație realizate în această perioadă, ele neavând un regim normal, firesc, de difuzare, ele devenind „întâmplătoare”, atât ca proces de producție cât şi din perspectiva întâlnirii cu spectatorii sau, mă rog, cu tele-spectatorii. Tocmai de aceea, şi pentru că la începutul acestui capitol am vorbit despre benefica inițiativă a lansării unui festival precum „Anim’est”, prefer să vorbesc despre filme de animație pe care am avut prilejul să le văd într-un cadru organizat. De altfel, filme precum *Boborul* şi *Povara umbrei* au făcut parte din programul (şi palmaresul) primului festival internațional „Anim’est”, în 2006, când am mai văzut un film valoros, *Dream Forest* de Adrian Băluță (realizat cu tehnici moderne, 3D). Dar am ajuns, astfel, la o categorie aparte de realizatori, aceea a tinerilor solitari, care au de înfruntat, singuri, toate dificultățile (îndeosebi materiale) legate de producerea şi realizarea artistică a unor filme, adesea, foarte ambițioase din punct de vedere estetic, filosofic şi moral. Din această categorie de filme animate am reținut câteva titluri, atât din edițiile festivalului „Anim’est” cât şi din programul altor competiții rezervate şi acestui gen cinematografic. Un „nume” tânăr dintre cele mai promițătoare mi s-a părut a fi Alexei Gubenco, cu filme reprezentative precum poetica meditație *Marile speranțe* sau ironicul desen animat *Opere alese...neînțelese*. Înzestrat mi s-a părut şi Leonardo Costache, autorul unui film original, cu elemente de science-fiction,*Terra Nova*. Am reținut, printre alte titluri, şi filmul *Grand Café* de Bogdan Mihăilescu (o evocare a epocii primelor filme animate, care, respectând proporțiile, ne-a dus gândul la filmul lui Nae Caranfil, *Restul e tăcere*) sau *Vara’99 mega hits* de Alina Manolache şi Liviu Bărbulescu, în care autorii povestesc cum au petrecut sfârşitul lumii, câteva personaje nostime, dansând Macarena, completând „oracole”, în timpul eclipsei de soare din vara lui 1999. Ca să nu fiu acuzat de subectivism (pentru că, oricum, sunt subiectiv!) am lăsat la urmă – în această categorie de filme – cele trei mici filme prezentate de fiul meu, Valeriu Căliman, la ultimele trei ediții „Anim’est”: gluma *În apă se vede invers* (este vorba de gluma despre care am mai vorbit în această carte: „Pe mal Maria mulge vaca. În apă se vede invers”), crochiul *Mesaje de aproape* (povestea unui solitar pe o insulă pustie) şi parabola *Moştenitor* (despre necazurile survenite după moartea Morții). Depăşind (puțin sau mai mult) condiția acestei categorii „minimaliste”, două filme animate văzute la festivalurile din ultimii ani s-au impus din punct de vedere valoric: este vorba despre *Firul Ariadnei* de Bertóti Attila, cu personaje şi ambianțe cunoscute din mitologia greacă (labirintul, minotaurul, Ariadna, Tezeu) şi cu un deznodământ-surpriză (care ne-a dus gândul – din nou respectând proporțiile – la *Nodul gordian* al lui Zoltan Szilágyi), şi *Mátyás, Mátyás* de Cecilia Felméri, un spiritual „documentar animat” în care clujeni îşi spun părerea despre Matei Corvin, a cărui statuie călare se află în centrul oraşului de pe Someş. Fără riscul de a greşi, putem considera, aşadar, că două genuri cinematografice „condamnate la moarte” (prin aneantizarea studiourilor specializate) se încăpățânează să trăiască, şi încearcă, chiar, „să trăiască bine”...

FINALUL DESCHIS AL EDIŢIEI A DOUA

Încheiam ediția a doua a acestui volum de istorie a filmului românesc cu o dureroasă strângere de inimă. Mulți, foarte mulți dintre cei care au pus umărul la creşterea cinematografiei naționale nu mai sunt printre noi.Sigur, prin forța lucrurilor, pionierii s-au dus de mult. Dintre ei, Grigore Brezeanu, de pildă, s-a stins odată cu focurile primului război mondial, la numai 28 de ani, o vârstă la care marea majoritate a cineaştilor încă nu-şi exercită „dreptul la film". Alți pionieri, născuți odată cu veacul trecut (sau chiar în veacul al XIX-lea, pe seară), Jean Georgescu sau Jean Negulescu, au avut o viață lungă, venind cu noi până către sfârşitul veacului, chiar dacă decenii la rând n-au mai făcut film, şi-au agățat uneltele cineastului în cui. Paul Călinescu, care se pregătea să atingă suta, a fost printre noi până în pragul verii 2000. Pionierii, desigur, s-au dus, unii s-au dus de mult, au rămas doar filmele lor, a rămas amintirea lor, ei continuă să existe, în neuitarea celor de azi, în neuitarea celor de mâine, „viața lor de apoi" este în mâinile noastre şi ale urmaşilor urmaşilor noştri. „Amintirea unor mari iubiri" stăruie şi în cazul unor regizori documentarişti, plecați mai de mult, sau foarte recent dintre noi: Dona şi Gabriel Barta, Mirel Ilieşiu, Slavomir Popovici, Pavel Constantinescu, Florica Holban, Titus Mesaroş, Ion Bostan, Alexandru Boiangiu, Jean Petrovici, Nina Behar, Paul Barbăneagră, Sergiu Huzum, Ovidiu Bose Paştina, Virgil Calotescu, Pompiliu Gâlmeanu, Iancu Moscu, Erich Nussbaum, Felicia Cernăianu sau Doru Segal, plecat chiar în zilele în care ediția a doua a acestei cărți se pregătea să pornească spre tipar, când, tot pe atunci, pleca şi regizoarea de animație Luminița Cazacu, după toți ceilalți autori ai breslei, care au făcut şi fac parte din viața noastră: Ion Popescu Gopo, Bob Călinescu, Zaharia Buzea, Adrian Petringenaru, Nell Cobar, Matty Aslan, Laurențiu Sârbu, Iulian Hermeneanu, George Sibianu, Sabin Bălaşa, Olimp Vărăşteanu, Ştefan Munteanu, Dinu Petrescu, Lucian Profirescu, Călin Giurgiu, ultimii trei plecați mult prea devreme. Dureroasa strângere de inimă priveşte oamenii de film cărora li se datorează *cinematograful contemporan românesc*, care au „ieşit din scenă" prematur, cum au stat lucrurile cu Liviu Ciulei a cărui adevărată intrare în lumea filmului (cu *Pădurea spânzuraților*) a coincis cu părăsirea platourilor de filmare (cu aproape cinci decenii în urmă!). Mulți dintre cei care au părăsit prematur platourile de filmare sau ne-au părăsit de tot au lăsat în urma lor goluri imense, pierderi irecuperabile. Este vorba despre regizori şi actori, despre operatori de imagine şi scenografi, despre scenarişti şi compozitori, despre toți meseriaşii filmului, despre critici şi istorici, colegi de breaslă care au însoțit, la pas, procesul de edificare al cinematografiei naționale.

Strângerea de inimă cu care încheiam ediția a doua a volumului (lăsând finalul... deschis) era datorată şi faptului că n-am putut aborda – din felurite motive – toate sectoarele şi zonele producției cinematografice. Doar în trecere, de pildă, am făcut referiri la filmele realizate de cineaştii basarabeni, de dincolo de Prut, ale căror creații îmi rămân – în cea mai mare parte – necunoscute, sau cunoscute doar „din auzite", nu „din vedere". Câțiva dintre regizorii afirmați – în principal – la Studiourile din Chişinău au reuşit să-şi clădească un temeinic prestigiu național şi internațional. Emil Loteanu, de pildă, autor al unor documentare ca *Hora mare* (1959), *Piatra, timpul, cântecul* (1961), a ajuns – după absolvirea Institutului Unional de Cinematografie din Moscova – la filmul de lungmetraj în 1964, prin filmul

Aşteptaţi-ne în zori şi prin poemul de mare frumuseţe *Poienile roşii* (1966). Celelalte filme ale sale sunt *Această clipă* (1968), *Lăutarii* (1973), *Şatra* (1976), *O dramă la vânătoare* (1978), *Ana Pavlova* (1983), *Luceafărul* (1986), acest din urmă film propunându-şi – ceea ce dincoace de Prut nu s-a izbutit încă, decât într-un film despre Ion Creangă – evocarea cinematografico-biografică a poetului Mihai Eminescu. În ultimii ani de viaţă, apelând şi la interpreţi de la noi, regizorul Emil Loteanu a semnat o comedie grotescă, *Gãoacea.* Printre cineaştii care au inclus în distribuţii actori ai scenei şi ecranului românesc a fost şi Valeriu Jereghi, al cărui film *Şi va fi* (1992), cu Maria Ploae în rol principal (şi cu acţiunea plasată în continuarea unui cataclism planetar), a obţinut Marele Premiu la Festivalul de la Costineşti; din filmografia lui Valeriu Jereghi fac parte şi titluri precum *Eu vreau să cânt!* (1978), *Ar fi avut o altă soartă* (1982), *Iona* (1987). Ar mai fi de amintit, dintre regizorii basarabeni, Mircea Chistrugă – un reputat documentarist, printre filmele căruia se numără *Jocurile copilăriei noastre* (în colaborare cu Vlad Druc, 1985), *Lumina cărţii* (1987), *Povara cea de toate zilele* (1988), *Delirul Blajinilor* (1989), *Duminica Mare* (1990), *Mâine iar va ieşi soarele* (1991), *Peregrinii* (1995) –, Anatol Codru – de asemenea documentarist, autor al unor filme precum *Sculptorul Plămădeală* (1969), *Dimitrie Cantemir* (1971), *Roua de pe izvoare* (1987), *Sunt învinuiţi martorii* (1988), *Eminescu* (1990) –, Victor Bucătaru – cu documentare ca *Melodiile lui Eugen Doga* (1975), *Doine şi jocuri* (1977), *Lacul copilăriei mele* (1978), *Dreptul la zbor* (1986), *Mioriţa* (1987), *Filmul, marea, inspiraţia* (1988) –, Iacob Burghiu – care, pe lângă documentare ca *Paralela 47* (1967), *Balada lemnului* (1975), *Surorile* (1977), *Mama* (1978), *Vlad Ioviţă* (1985), a realizat şi câteva filme de ficţiune, *Colinda* (1968), *Povârnişul* (1971), *Casă pentru Serafim* (1973), *Nu crede în ţipătul păsării de noapte* (1976), *Fii fericită, Iulia!* (1983). Printre personajele principale ale cinematografului de peste Prut se numără şi câţiva actori de reputaţie internaţională – Svetlana Toma, Grigore Grigoriu, Ion Ungureanu, Mihai Volontir, Victor Ciutac –, scenarişti de marcă precum Dumitru Olărescu, Vasile Covrig, un compozitor bine cunoscut ca Eugen Doga, operatori ca Vlad Ciurea, Ion Bolboceanu, Pavel Bălan şi mulţi alţi regizori cu „cărţi de vizită” arătoase: Vasile Pascaru – *Mariana* (1967), *În acea noapte* (1969), *Bărbaţii încărunţesc tineri* (1974), *Marele război mic* (1981), *Viaţa şi nemurirea lui Serghei Lazo* (1984) –, Vlad Ioviţă – *Calul, puşca şi nevasta* (1975), *Povestea lui Făt-Frumos* (1977), *La porţile lui Satan* (1981) –, Nicolae Ghibu – *Jocul de-a moartea* (1988), *Cine va bate la uşa mea?* (1989) –, Vasile Brescanu – *Favoritul* (1976) –, precum şi un cineast complex ca Valeriu Gagiu (regizor, scenarist şi, totodată, scriitor şi publicist), care debuta încă din 1961 ca scenarist al unui film sovietic rezonant (*Omul merge după soare* de Mihail Kalik), adăugându-şi în filmografie, apoi, titluri precum *Gustul pâinii* (1966), *Explozie cu efect întârziat* (1971), *Ultimul haiduc* (1973), *Pe urmele fiarei* (1976), *Istoria unui galben* (1983), *Corbii prada nu-şi împart* (1988), *Strada felinarelor stinse* (1990). Printre filmele din Chişinău văzute la Bucureşti se numără şi valorosul documentar-portret *Aria* de Vlad Druc, pe un scenariu de Dumitru Olărescu, dedicat ilustrei cântăreţe şi actriţe Maria Cebotari, al cărei centenar s-a sărbătorit în februarie 2010. Strălucita carieră internaţională a celei care se recomanda peste tot în lume „sunt o româncă din Basarabia”, triumfurile pe mari scene de operă ale lumii –

printre care acelea berlineze şi vieneze – au fost brutal întrerupte de moartea prematură a vedetei, la numai 39 de ani, în 1949. Filmul evocă, recurgând şi la impresionante documente cinematografice, viaţa şi biografia artistică a Mariei Cebotari, care, printre alte roluri cinematografice a jucat şi în coproducţia româno-italiană *Cătuşe roşii* (*Odessa in fiame*), film turnat de Carmine Gallone în 1942. Dar, repet, producţia de film basarabeană îmi este, practic, necunoscută.

N-au încăput, apoi, în acest volum, producţiile cineaştilor amatori, care reprezintă şi ele o părticică din istoria filmului românesc. Poate că „fişele" creaţiei de cineclub – pe care le păstrez cu grijă – vor fi cândva strânse şi ele într-o lucrare de sinteză. Scriam în „Contemporanul" la câteva zile după decembrie 1989: „Când se va scrie istoria filmului de amatori din România, numele unor cineaşti precum Corneliu Dumitriu şi Iosif Costinaş, ale unor generoşi animatori ai începuturilor precum Dragoş Sandu, Emil Mateiaş, Emilian Urse, Cornel Militaru, Anton Rogoz, Mihai Manolescu, Ferdinand Michitovici, Vasile Moise, Vladimir Lucaveţchi, Ludovic Dama, Ion Petcu, ale unor individualităţi artistice de excepţie precum George Sabău, Ioan Pleş, Emanuel Ţeţ, Adriana şi Simion Oţoiu, ale unor continuatori harnici şi pricepuţi precum Valentin Grancea, Ionel şi Ecaterina Bordeianu, Lizeta Rusănescu, Victor Colonelu, Mircea Colceriu, ale altora (...), toate aceste nume – şi multe altele printre ele – îşi vor găsi, neîndoios, dreptul la existenţă". Adaug acum câteva nume pe care le-am sărit (iertare!) în ianuarie 1990: Marcela şi Emil Butnaru, Gelu Mureşan, Gheorghe Obrocea, George Muranevici, Dumitru Călugăru, Nicolae Negruţiu, Norbert Taugner şi Norbert Taugner jr., Dumitru Hârdău, Mihai Crivăţ, Dima Burcă, Sorin Burducea...

Alte studiouri cinematografice au desfăşurat, de-a lungul anilor, o activitate care ar merita să fie menţionată. Mă gândesc, de pildă, la un colectiv de creaţie cum este Studioul cinematografic al Armatei, dintre realizatorii căruia aş menţiona acum doar câţiva autori care nu mai sunt: Vasile Oglindă (1933-1986), Augustin Mosoia (1934-1987), Dumitru Seceleanu (1931-1995), Dan Dădârlat (1940-2000). Cărţile de cinema ale lui Viorel Domenico conţin un compendiu al acestui studio, o istorie a filmului militar, din timpuri îndepărtate până în prezentul imediat.

O analiză profundă ar fi meritat, desigur, şi producţia cinematografică a televiziunii, pe care am menţionat-o doar fragmentar. Micile ecrane au şi o misiune suplimentară în relaţia cu filmul românesc, ele pot – şi trebuie – să prelungească viaţa peliculelor de ieri şi de azi, să menţină interesul publicului pentru creaţia cinematografică naţională. Generaţiile prezente au acces la filmele româneşti de altădată numai prin „fereastra" micilor ecrane (las la o parte programele de Cinematecă, destinate unui număr infim de spectatori). Din păcate, televiziunile au renunţat la orice gest de „cultură cinematografică", iar reluările de filme româneşti – intensificate, totuşi, în ultima vreme – sunt în mare măsură incidentale, întâmplătoare. Ba mai mult, iniţiative valoroase, cum ar fi re-programarea, în urmă cu câţiva ani a serialului *Lumini şi umbre* într-o formulă comentată (în măsură să evidenţieze lupta cu cenzura din anii realizării filmului, ca şi „semnele timpului" puse apăsat pe creaţia de acum două decenii), au fost subminate de atitudini laşe (renunţarea la opiniile realizatorilor, a criticilor, modificarea orei de transmisie, anularea unei a doua proiecţii etc.). N-au încăput, în

acest volum, nici filmele documentare produse în ultimii ani de diferite alte televiziuni bucureştene sau provinciale, unele – printre care acelea ale timişorencei Dite Dinesz sau ale realizatoarei din Râmnicul Vâlcea Diana Deleanu – premiate peste hotare sau în devenita tradiţională confruntare anuală a premiilor A.P.T.R. (Asociaţia Profesioniştilor din Televiziunea Română), ajunsă, în anul 2010, la ediţia a XX-a. Aş mai aduce în discuţie un singur titlu, care mi se pare emblematic: filmul în două episoade *Lumini ale creatorilor din umbră,* datorat unuia dintre cei mai valoroşi operatori TV, Nicolae Niţă, şi dedicat operatorilor de film din România.

Poate că o „scurtă istorie" separată ar fi meritat şi festivalurile cinematografice iniţiate de-a lungul anilor, unele dintre ele intrate într-o frumoasă tradiţie, ajungând la un număr remarcabil de ediţii. Despre fostele festivaluri naţionale şi internaţionale de la Mamaia sau Costineşti am avut prilejul să amintesc de câteva ori, ele au jucat un rol important, la timpul lor, în istoria filmului românesc. Au fost ani în care am regretat dispariţia lor. Prezentul imediat, însă, este de natură să ofere o serie întreagă de constatări tonice privitoare la existenţa şi modul de desfăşurare al festivalurilor cinematografice, astăzi, în România. După revoluţie s-au născut câteva festivaluri precum „DaKINO" (iniţiat de Dan Chişu) şi „CineMAiubit" (lansat de profesori ai actualei Universităţi de Artă Teatrală şi Cinematografică), care au crescut an de an, care merg „cu fruntea sus" înainte, şi despre care, pe bună dreptate, am avut câte ceva de spus, în paginile acestei cărţi. N-am prea avut prilejul, însă, să vorbesc despre un alt festival foarte important creat în ultimii ani la Cluj-Napoca, „Transilvania International Film Festival" (T.I.F.F.), iniţiat de regizorul Tudor Giurgiu şi având printre diriguitori pe criticul Mihai Chirilov, o prestigioasă confruntare cinematografică, ajunsă în 2011 la ediţia a X-a, care şi-a cucerit repede o binemeritată reputaţie internaţională. După tragica dispariţie (în 2006) a regizorului Cristian Nemescu şi a sound-designer-ului său Andrei Toncu, în memoria lor, a luat fiinţă Festivalul anual „Next" (al cărei „suflet" a devenit Ada Solomon), dedicat îndeosebi cineaştilor tineri, „de viitor". În Capitală, primăvara, an de an, se desfăşoară şi un festival internaţional de lung metraje, „Bucureşti Film Festival" (cu Dana Dimitriu la timonă), iar pe malul mării, producătorii de filme UPEAR (din ce în ce mai numeroşi) au organizat, câţiva ani la rând, şi ei, un festival al lor, IPIFF, pe care-l continuă, pe alte meleaguri. Despre Festivalul „Anim'est", propus de Laurenţiu Brătan şi Mihai Mitrică, ajuns în 2010 la ediţia a V-a, am vorbit mai pe larg. Deasemenea am amintit, în trecere, festivaluri consacrate filmului documentar ca „Astra" (animat de sibianul Dumitru Budrală) sau festivalul itinerant de filme turistice „Document. Art", propus de Nicolae Luca, festivalul „7 arte" de la Călăraşi, festivalul „Etno-eco-folk film" de la Slătioara, iniţiat de Dinu Săraru, festivalul de filme studenţeşti „Hyperion", lansat de regizorul Geo Saizescu, şi n-aş omite din enumerare cel mai rezistent festival cinematografic provincial, care are la activ peste treizeci de ediţii, „Toamna la Voroneţ" de la Gura Humorului. Pentru că filmul românesc a ajuns, în ultimii ani, la performanţe ieşite din comun, s-au înfiinţat şi anualele „Premii Gopo" (menite a recompensa cele mai valoroase creaţii ale fiecărui an cinematografic), dar, ajunşi aici, aş sezisa şi o anomalie, deşi aceste „Oscaruri" româneşti poartă numele ilustrului autor de

filme animate, printre Premiile Gopo acordate în cele patru ediții n-a figurat niciun film de animație.

În 2010, la Editura Polirom a apărut volumul „Cele mai bune 10 filme româneşti ale tuturor timpurilor (stabilite prin votul a 40 de critici)", lucrare coordonată de Cristina Corciovescu şi Magda Mihăilescu. Practic, o astfel de lucrare reprezintă, în esență, însăşi istoria filmului românesc. După cum subliniază Cristina Corciovescu, în prefața volumului, „Nu e lesne să alegi zece filme din aproape 1000. Pe fiecare trebuie să-l priveşti cu ochiul de atunci şi cu ochiul de acum, şi, pe cât posibil, fără idei preconcepute sau parti-pris-uri. Trebuie să pui în funcțiune cântarul cel mai fin şi te întrebi dacă el funcționează când e vorba despre artă. Ți-e teamă să nu greşeşti şi să nu fii nedrept. Ți-e milă de filme pe care le-ai iubit cândva şi pe care altele mai noi le-au înlocuit în inima ta.Te bucuri când constați că alți colegi de breaslă gândesc ca tine. Şi îți pare rău că unii relizatori se vor necăji pentru că filmele lor au căzut sub linie. Toate aceste gânduri au stat la baza acestei cărți". „Care sunt cele mai bune zece lung metraje de ficțiune româneşti produse din 1912 şi până azi?" – aceasta a fost întrebarea pusă de Asociația Criticilor de Film la care au răspuns 40 de profesionişti din domeniu, din răspunsurile cărora a rezultat o listă de 59 de titluri. Pe primele zece locuri s-au situat în ordine: *Reconstituirea* (1970), *Pădurea spânzuraților* (1965), *Moartea domnului Lăzărescu* (2005), *4 luni, 3 săptămâni* şi 2 zile (2007), *Secvențe* (1982), *Nunta de piatră* (1973), *La moara cu noroc* (1956), *A fost sau n-a fost?* (2006), *Proba de microfon* (1980), *Croaziera* (1981). Volumul la care ne referim întocmeşte „dosare" substanțiale tuturor acestor zece filme, apelând la nume autorizate ale criticii de film contemporane. Nu sunt aduse în discuție, însă, şi celelalte filme din continuarea clasamentului, şi nici punctajul obținut de fiecare film în parte (sistemul de punctaj rezervând zece puncte filmului de pe locul întâi, nouă celui de al doilea şi aşa mai departe, prin scădere, până la al zecelea film, notat cu un punct), drept pentru care, în rândurile care urmează, voi specifica, la primele zece filme, numărul de puncte obținute şi, apoi, cu îngăduința cititorilor, voi parcurge şi restul „listei", până la locul 59...Filmul lui Lucian Pintilie *Reconstituirea* a devansat cu o diferență i-aş zice „infinitezimală" filmul lui Liviu Ciulei *Pădurea spânzuraților* (283 față de 281 puncte!), în continuare *Moartea domnului Lăzărescu* de Cristi Puiu a obținut 225 puncte, *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile* – 206 puncte, *Secvențe* de Alexandru Tatos – 130 de puncte, *Nunta de piatră* de Mircea Veroiu şi Dan Pița – 127 puncte, *La moara cu noroc* de Victor Iliu – 116 puncte, *A fost sau n-a fost?* de Corneliu Porumboiu – 108 puncte, *Proba de microfon* de Mircea Daneliuc – 75 de puncte, *Croaziera* de Mircea Daneliuc – 69 de puncte. Primul film „sub linie" (cu 63 de puncte) a fost *Meandre* de Mircea Săucan, a urmat capodopera lui Jean Georgescu *O noapte furtunoasă*, apoi curajoasa ecranizare a lui Stere Gulea *Moromeții*, filmul metaforic al lui Dan Pița *Concurs*, ecranizarea lui Iulian Mihu *Felix şi Otilia*, două dintre filmele lui Nae Caranfil, *E pericoloso sporgersi* şi *Filantropica*, debutul lui Mircea Daneliuc, *Cursa*, primul film post-revoluționar al lui Lucian Pintilie, *Balanța*, şi ultimul film pre-revoluționar al aceluiaşi, *Iacob*, moştenirea lui Cristian Nemescu *California Dreamin'*, filmul lui Radu Muntean *Hârtia va fi albastră*, *De ce trag clopotele, Mitică?* de Lucian Pintilie, *O sută de lei* de Mircea Săucan, *Lumina palidă a durerii* de

Iulian Mihu, *Marfa şi banii* de Cristi Puiu, *O lacrimă de fată* de Iosif Demian, *Pas în doi* de Dan Piţa, *Nemuritorii* de Sergiu Nicolaescu, *O vară de neuitat* de Lucian Pintilie, *Glissando* de Mircea Daneliuc, *Întoarcerea lui Vodă Lăpuşneanu* de Malvina Urşianu, *Cu mâinile curate* de Sergiu Nicolaescu, *Dincolo de pod* de Mircea Veroiu, *Directorul nostru* de Jean Georgescu, *Răutăciosul adolescent* de Gheorghe Vitanidis, *Capcana mercenarilor* de Sergiu Nicolaescu, *Pepe şi Fifi* de Dan Piţa, *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu, *Actorul şi sălbaticii* de Manole Marcus, *Păcală* de Geo Saizescu, *Veronica* de Elisabeta Bostan, *Binecuvântată fii, închisoare* de Nicolae Mărgineanu, *La capătul liniei* de Dinu Tănase, *Răscoala* de Mircea Mureşan, *Niki Ardelean, colonel în rezervă* de Lucian Pintilie, *Cuibul de viespi* de Horea Popescu, *Senatorul melcilor* de Mircea Daneliuc, *Visul unei nopţi de iarnă* de Paul Călinescu, *Restul e tăcere* de Nae Caranfil, *Boogie* de Radu Muntean, *Să mori rănit din dragoste de viaţă* de Mircea Veroiu, *Faleze de nisip* şi *Noiembrie, ultimul bal* de Dan Piţa, *Operaţiunea „Monstrul"* de Manole Marcus, *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* de Cătălin Mitulescu, *Falansterul* de Savel Stiopul, *Dacii* de Sergiu Nicolaescu, *De-aş fi...Harap Alb* de Ion Popescu-Gopo. Am reprodus întreaga listă de „nominalizări", deoarece prezenţa pe această listă înseamnă că minimum un participant la „referendum" a inclus filmul respectiv printre cele mai bune zece filme româneşti ale tuturor timpurilor. Poate că n-ar fi fost rău ca volumul publicat la „Polirom" să detalieze şi opţiunile fiecărui votant. În ceea ce mă priveşte, regret prezenţa în „clasament" a unor titluri discutabile într-un „top pentru eternitate" ca şi absenţa dintre menţiunile criticilor a unor filme precum *Independenţa României* (filmul din 1912 al lui Grigore Brezeanu), *Viaţa nu iartă* de Iulian Mihu şi Manole Marcus (un moment istoric pentru filmul experimental românesc), *Când primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan (remarcabil prin limbajul său modern), *Atunci i-am condamnat pe toţi la moarte* (poate cel mai reprezentativ film al regizorului Sergiu Nicolaescu), *Dimineţile unui băiat cuminte* de Andrei Blaier, *Gioconda fără surâs* de Malvina Urşianu sau *Un film cu o fată fermecătoare* de Lucian Bratu (paşi importanţi în afirmarea filmului românesc de actualitate), ca şi absenţa din acest palmares a unor regizori precum Radu Gabrea (cu *Dincolo de nisipuri*, de pildă) sau Radu Mihăileanu (cu *Trahir*, *Trenul vieţii* sau *Concertul*). Ca un punct de vedere strict personal, care i-ar putea şoca pe unii, cred că şi alte filme din diferite faze evolutive ale producţiei naţionale ar fi meritat cariere internaţionale de succes (ca tinerii din prezentul imediat), şi mă gândesc la titluri precum *Stop-cadru la masă* de Ada Pistiner, din perioada pre-revoluţionară, sau la *Polul sud* de Radu Nicoară sau *Înnebunesc şi-mi pare rău* de Jon Gostin din primul val de debuturi post-revoluţionar, dar aceste filme n-au beneficiat de conjuncturile favorabile de care au avut parte reprezentanţii „noului val" românesc (şi mă refer, în special, la reacţiile ultra-pozitive ale criticii internaţionale, mai ales ale celei franceze). Revenind la iniţiativa Asociaţiei Criticilor de Film, exista, din plecare, un risc major, acela de a compara filme intrate de decenii în conştiinţa publică, cu filme care aveau, la ora anchetei, doar câteva luni la activ sau chiar numai câteva zile (cum au stat lucrurile, de pildă, cu *Restul e tăcere* de Nae Caranfil, devenit „filmul românesc al anului 2008", anul în care s-a organizat „referendumul"). Dar autorii iniţiativei şi-au asumat acest risc, şi respectiva întreprindere se

cuvine a fi apreciată, dincolo de relativitatea comparațiilor (datorată şi tehnicii diferite care stă la baza filmelor de ieri şi de azi), ca o tentativă de „sedimentare" a valorilor durabile, perene, ale cinematografiei naționale, ca un exercițiu de sistematizare al victoriilor filmului românesc în lupta cu timpul.

Important mi se pare şi volumul dedicat de criticul Mihai Fulger „Noului Val" cinematografic românesc, în care autorul stă de vorbă cu 12 cineaşti exponențiali ai perioadei de după 1989, fiecare interviu fiind precedat de un scurt *curriculum vitae* al regizorului şi succedat de un miniprofil semnat de către un critic de film. Despre intențiile volumului, autorul ne spune următoarele în „cuvântul introductiv": „de câțiva ani, comentatorii filmului românesc vorbesc despre un «Nou val», anticipat de Nae Caranfil. Care sunt regizorii înzestrați care ar merita să fie incluşi în această nouă direcție a cinematografiei noastre? Ce şanse au producțiile autohtone, în țară şi afară? Unde ne aflăm şi unde putem ajunge? Acestea sunt doar câteva dintre întrebările la care încearcă să răspundă prezentul volum". Mihai Fulger a ales, în cartea sa, pe urnătorii 12 tineri cineaşti reprezentativi pentru „Noul Val" cinematografic: Nae Caranfil, Thomas Ciulei, Alexandru Solomon, Cristi Puiu, Hanno Höfer, Cristian Mungiu, Florin Iepan, Radu Muntean, Cătălin Mitulescu, Tudor Giurgiu, Constantin Popescu, Corneliu Porumboiu. Mini-portretele acestora sunt semnate, în ordine, de Dana Duma („Un caz rar de consecvență"), Cătălin Sturza („Membrana invizibilă din jurul paharului cu spirt medicinal"), Andrei Crețulescu („Obiectiv subiectiv"), Laurențiu Brătan („Copilul teribil al filmului românesc"), Alex. Leo Şerban („Un cineast al multiculturalității"), Valerian Sava („Comedia ca film de autor"), Mădălina Roşca („Un cinema care te face să reacționezi"), Andreea Chiriac („Regizorul ca martor-povestitor"), Anca Grădinariu („Privind înapoi cu seninătate"), Mihai Chirilov („Apele liniştite sunt adânci"), Iulia Blaga („Şi peştii care scârțâie..."), Magda Mihăilescu („Visul lui Corneliu"). Văd acest volum drept o primă tentativă analitică a „Noului Val" cinematografic românesc, care, să recunoaştem, pentru a-şi defini mai convingător contribuția specifică la evoluția producției naționale reclamă şi o platformă teoretică, aşa cum au stat lucrurile cu toate curentele cinematografice importante care au jalonat istoria filmului mondial.

Prin forța lucrurilor, ediția a doua din „Istoria filmului românesc (1097-2010)" a fost, aşa cum spuneam încă de la început, o istorie selectivă a unei cinematografii care a avut de înfruntat, mereu, încă de la naştere, decalaje față de marile şcoli cinematografice ale lumii. Cum am văzut în ultimele capitole, primul deceniu cinematografic din mileniul al III-lea, conține multe semne încurajatoare privind prezentul şi viitorul filmului românesc. Rămân la „formula" *finalului deschis* tocmai pentru că „secțiunea" noastră intervine într-un moment de efervescență al producției naționale, când se află la „start" un număr destul de mare de cineaşti la început de drum, de filme care-şi aşteaptă întâlnirea cu publicul. Re-aducerea spectatorilor în sălile de cinema rămâne unul dintre obiectivele primordiale ale cineaştilor, după cum gospodarii difuzării filmului (şi ai filmului românesc în special) ar trebui să mediteze mai atent la însăşi soarta şi „sănătatea" sălilor de cinema, aflate într-o degringoladă continuă, peste tot în țară. În ciuda dificultăților financiare cronice, producția cinematografică a depăşit, iată, criza din anul

2000 şi ritmicitatea premierelor s-a consolidat. Sunt semne bune, aşadar, şi din acest punct de vedere. Dar filmul românesc trebuie să-şi re-câştige spectatorii, pentru asta mai are multe bătălii de dat (şi de câştigat). A fost acesta un alt motiv care m-a îndreptat spre un „final deschis" al ediției a doua. Cât despre volumul actual, care cuprinde 120 de ani de film românesc, cât de „definitiv" ar fi el, este şi el, desigur, un studiu cu...final deschis, o propunere perfectibilă, la înfăptuirea căreia au contribuit şi vor contribui, într-un fel sau altul, toți colegii de breaslă, de ieri şi de azi, preocupați de destinele cinematografiei naționale. Pe această cale le mulțumesc încă o dată...

CĂTRE ANUL 120 AL FILMULUI NAȚIONAL (2011-2017)

CONSOLIDĂRI ALE NOULUI CINEMA ROMÂNESC

Filmul regizorului Cristi Puiu *Aurora* a fost considerat – cum au spus-o şi Premiile Gopo din 2012 – filmul românesc al anului 2011, el primind atât premiul pentru cel mai bun film cât şi premiul pentru cea mai bună regie şi premiul pentru cel mai bun scenariu... Practic, este vorba de o benefică şi plăcută confirmare. Dar, prin cel de al treilea lung metraj al său, *Aurora* (după *Marfa şi banii*, şi după *Moartea domnului Lăzărescu*, filmul care a declanşat, practic, ofensiva „noului cinema" românesc), regizorul Cristi Puiu încearcă – nu numai din punct de vedere cinematografic – altceva decât tot ceea ce făcuse până atunci: filmul este un „thriller" de trei ore, al cărui erou este un produs al alienării urbane dintr-o realitate tulbure, a unei nesfârşite tranziții spre nicăieri, cum este aceea a României contemporane la ora desfăşurării intrigii. Filmul devine, astfel, portretul unui criminal ieşit din tipare (aş zice, chiar, „autoportretul unui criminal ieşit din tipare", deoarece Cristi Puiu îşi asumă şi interpretarea rolului principal din film, încercând să se identifice cu acesta, şi, parțial, reuşind), un criminal ieşit din tipare pentru că este autor a patru crime, una mai spectaculoasă şi mai stranie decât alta. Dar iată şi un mic fragment din „cronica de premieră" publicată de Dana Duma în săptămânalul de cultură „Clipa": „Fidel obsesiei sale de a aduce pe ecran poveşti relatate aproape în timp real, cineastul urmăreşte 36 de ore din viața lui Viorel, un inginer de 42 de ani, recent divorțat, acele ore când sentimentul eşecului devine atât de apăsător încât ajunge să ucidă"... Directorul de imagine Viorel Sergovici şi autorul montajului Ioachim Stroe l-au însoțit pe regizor în acest demers cinematografic ieşit din comun, în care Cristi Puiu şi-a adjudecat, cum spuneam, şi rolul principal, printre ceilalți interpreți reîntâlnind-o, în secvența anterioară finalului, pe Luminița Gheorghiu, în rolul Mioarei Avram, principalul personaj feminin din *Moartea domnului Lăzărescu*, personajul fiind surprins acum în universul său casnic, dar având din nou atribuții de ocrotitoare, ea fiind vecina care va avea grijă de fetița protagonistului damnat. Mai joacă în film, printre alții, Catrinel Dumitrescu (superbă, în rolul unei gospodine, ale cărei cuțite de bucătărie anunță, parcă, crimele din acea casă), Valeria Seciu, Clara Vodă, Valentin Popescu, Alina Grigore şi Gelu Colceag. Dacă despre *Moartea domnului Lăzărescu* s-a spus că este vorba despre „cronica unei morți anunțate", despre *Aurora* s-ar putea spune că este „cronica unor crime anunțate". În

interpretarea şi în regia lui Cristi Puiu, Viorel este un personaj deosebit de complex, care îşi premeditează cu minuţie şi exactitate inginerească acţiunile, fiecare mişcare, fiecare gest; dar crimele sale nu trebuie interpretate ca o tardivă reglare de conturi (cu foştii socri, cu judecătorul care a pronunţat divorţul, cu societatea), ele – aşa cum o spunea un comentator – „încearcă să restaureze un sens într-o lume care şi-a pierdut sensul". Produs al unei societăţi bolnave, personajul central al acestui film provocator – este vorba nu numai despre o provocare estetică, ci şi de una morală! – nu este nicidecum un „caz patologic", este un personaj care-şi planifică riguros demersul justiţiar, chiar dacă acţiunile sale sunt greu de înţeles, sau pot părea exhibiţioniste (dar nu întâmplător, Viorel apare gol la duş, ca domnul Lăzărescu în clipa „marii treceri", este acesta un semn al relaţiei derizorii dintre fiinţa umană şi „marea soartă"). De altfel, avertismentul protagonistului că nu va fi înţeles se adresează, de fapt, nu numai poliţiştilor, în finalul filmului, ci şi spectatorilor, în general, şi chiar criticilor, în particular.

Chiar dacă nu atinge concentraţia moral-filosofică a unui film precum *Moartea domnului Lăzărescu*, cel de al treilea lung metraj al regizorului Cristi Puiu, *Aurora* – de fapt o coproducţie România-Franţa-Elveţia-Germania – consolidează structura „noului cinema" românesc, lărgindu-i orizontul tematic şi stilistic.

Alte două coproducţii marcante ale anului cinematografic 2011 au fost de asemenea coproducţii: este vorba despre filmele *Din dragoste, cu cele mai bune intenţii* de Adrian Sitaru (o coproducţie româno-maghiară) şi *Loverboy* de Cătălin Mitulescu (o coproducţie România-Serbia-Franţa-Suedia), două consolidări importante ale Noului Cinema Românesc. Filmul *Din dragoste, cu cele mai bune intenţii* derulează povestea dramatică de viaţă a lui Alex, un personaj devenit uşor nevrotic, mai ales după ce mama sa este internată în spital, ca urmare a unui accident vascular cerebral, moment din care viaţa eroului iese de pe făgaşul normal. În spitalul de provincie unde este internată mama sa, Alex săvârşeşte o serie întreagă de greşeli, unele cu consecinţe dramatice sau neprevăzute, totul, însă, aşa cum o spune şi titlul filmului, „din dragoste, cu cele mai bune intenţii". Aşa cum ne-a obişnuit în toate filmele sale, regizorul Adrian Sitaru tratează cu multă discreţie sufletească drama psihologică a personajului central, interpretat cu un firesc cuceritor de Bogdan Dumitrache, motiv pentru care actorul a fost distins cu premiul de interpretare, atât în competiţia Premiilor Gopo, cât şi în palmaresul Premiilor Uniunii Cineaştilor din anul respectiv, unde filmul lui Adrian Sitaru a primit şi Premiul Special al Juriului. Din distribuţia filmului mai fac parte şi Nataşa Raab (mama), Marian Râlea (tatăl), Adina Popescu, Magda Catone, Adrian Titieni (doctorul Crişan), cel care avea să primească, la Premiile Gopo, premiul de interpretare pentru rol secundar, Clara Vodă, Alina Grigore, Tamara Creţulescu. Imaginea filmului, şi ea performantă, este semnată de Adrian Silişteanu. Filmul lui Cătălin Mitulescu *Loverboy* reuneşte, în rolurile principale, Luca şi Veli, primii interpreţi din tragi-comedia *Eu când vreau să fluier, fluier*, adică pe George Piştereanu (Luca) şi Ada Condeescu (Veli), care joacă alături de Ion Besoiu (bunicul), Clara Vodă (doamna Savu), Bogdan Dumitrache (în rolul lui...Dumitrache), Coca Bloos (Ramona), Remus Mărgineanu (Toader). Luca, personajul central, aşa cum o

spune şi titlul filmului, este un tânăr de 20 de ani care seduce femei, pentru a le pasa unei reţele de prostituţie, asta până când o întâlneşte pe frumoasa şi exuberanta Veli, de care se îndrăgosteşte, moment din care viaţa eroului se schimbă în mod radical. Prin aceste două filme, regizorii Adrian Sitaru şi Cătălin Mitulescu şi-au confirmat locul din primul eşalon al noului cinema românesc. Dintre celelalte premiere ale anului cinematografic 2011 amintim câteva: *Ceva bun de la viaţă* de Dan Piţa, povestea a doi orfani ajunşi la vârsta majoratului nevoiţi să îşi ia destinul în propriile mâini, cu Corneliu Ulici şi Dragoş Dumitru în rolurile principale, distinşi (la Premiile UCIN) cu premiul „Tânără speranţă", ca şi operatorul de imagine Dan Alexandru, laureat al Premiului de imagine; *Dacă bobul nu moare* de Sinişa Dragin, o emoţionantă poveste româno-sârbă, cu interpreţi sârbi şi români, printre care Simona Stoicescu (premiul UCIN pentru rol secundar), Dan Condurache, Ioana Barbu, filmul fiind distins, tot la Premiile UCIN şi cu premiul pentru scenariu; *Principii de viaţă* de Constantin Popescu jr., cu Vlad Ivanov (premiul UCIN de interpretare, ex aequo), Rodica Lazăr, Gabriel Huian, Gabriel Spahiu, Constantin Diţă; *Mănuşi roşii* de Radu Gabrea, o ecranizare după romanul cu acelaşi nume al lui Eginald Schlattner, cu Victoria Cociaş, Răzvan Hîncu, Ioana Iacob, Premiul UCIN pentru cele mai bune costume primit de Svetlana Mihăilescu; *Bună, ce faci?* de Alexandru Maftei, un divertisment cu Ionel Mihăilescu, Paul Diaconescu, Ana Maria Moldovan, Dana Voicu, Adriana Trandafir, Ioana Abur, Adrian Păduraru, Gabriel Spahiu, Antoaneta Cojocaru...

UN DEBUT DE EXCEPŢIE ŞI O „NOUTATE DE FOND"

Practic, filmul *Periferic* de Bogdan George Apetri a fost unul dintre cele mai importante evenimente ale anului cinematografic românesc 2011. Dacă filmul lui Cristi Puiu *Aurora*, cum am văzut în capitolul precedent, a obţinut trei dintre cele mai importante Premii Gopo ale anului cinematografic, lung metrajul de debut al lui Bogdan George Apetri (la rândul lui, o coproducţie, de data aceasta româno-austriacă) a repurtat cinci distincţii, printre care două premii de interpretare (pentru rol principal şi rol secundar feminin) acordate actriţelor Ana Ularu şi – respectiv – Ioana Flora, premiul pentru cel mai bun film de debut, premiul pentru cea mai bună imagine (Marius Panduru, devenit, se pare, directorul de imagine numărul 1 al noului cinema românesc) şi premiul pentru cel mai bun montaj (Eugen Kelemen). Personajul central al intrigii, interpretat de Ana Ularu, este o femeie, Matilda Lazăr, care obţine o permisie de 24 de ore dintr-un penitenciar, pentru a participa la înmormântarea mamei sale, într-o zi în care plănuieşte să facă multe, dar „socoteala de acasă" (cum se spune) nu se prea potriveşte cu cea „din târg". În planurile femeii stătea şi obţinerea unei sume de bani pentru ca, în seara zilei, să se îmbarce, la Constanţa, pe un vapor şi să părăsească ţara. După multe peripeţii, printre care neînţelegerile cu fratele, Andrei (Andi Vasluianu) şi cu fostul iubit, Paul (Mimi Brănescu), conflictele „deschise" cu cumnata, Lavinia (Ioana Flora), tentativele – reuşite, în cele din urmă – recuperării băiatului său de opt ani, Toma (interpretat de Timotei Duma), ajuns într-un orfelinat, ca şi tentativele – la rândul lor reuşite, în cele din urmă – aflării sumei de bani necesare pentru dorita îmbarcare pe vapor, după multe peripeţii, aşadar, eroina, cu banii pentru îmbarcarea pe vapor, şi cu băiatul cules de pe drumuri, se află în tren, în drum spre mare, numai

că, adormită, este furată de propriul băiat, care dispare din nou, fără urmă. Cam acestea ar fi întâmplările „periferice” ale acestui film neorealist, căruia scenariştii – regizorul împreună cu Tudor Voican – i-au conferit un personaj feminin puternic, şi căruia Ana Ularu i-a dăruit o interpretare performantă. Mai joacă în acest remarcabil film de debut al regizorului Bogdan George Apetri, printre alţii, Ion Sapdaru, Ingrid Bisu, Marius Chivu. Neîndoios, numele regizorului debutant Bogdan George Apetri se înscrie după acest film, automat, printre numele principale de cineaşti ai „noului cinema” românesc, alături de numele directorului de imagine Marius Panduru, cel care are la activ, ca operator, filme precum scurt metrajul *Lampa cu căciulă* de Radu Jude sau lung metrajele *Ryna* de Ruxandra Zenide, *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii* şi *Loverboy* de Cătălin Mitulescu, *A fost sau n-a fost?* şi *Poliţist, adjectiv* de Corneliu Porumboiu, *Cea mai fericită fată din lume* şi *Aferim!* de Radu Jude, *Weekend cu mama* de Stere Gulea, *Eu când vreau să fluier, fluier* de Florin Şerban, *Restul e tăcere* şi *Closer to the Moon* de Nae Caranfil, *De ce eu?* de Tudor Giurgiu...

Unul dintre filmele marcante ale anului cinematografic românesc 2011 a fost, neîndoios, şi lung metrajul *Crulic – Drumul spre dincolo* de Anca Damian, un film profund original, o „noutate de fond” în cinematografia naţională, în primul rând pentru că regizoarea a avut ideea ingenioasă de a mixa, în spaţiul unui acelaşi film, documentarul, animaţia şi ficţiunea... Din capul locului s-o spunem, această coproducţie româno-poloneză a repurtat mai bine de zece premii naţionale şi internaţionale, printre care un „Grand Prix” la Annecy, cel mai important festival mondial de animaţie. Filmul Ancăi Damian porneşte de la un caz real, care a zguduit opinia publică mondială, acela al lui Claudiu Crulic, un român arestat în Polonia pentru un presupus furt, şi ţinut în închisoare în ciuda probelor ulterioare, care arată că, la data jafului, nu se mai afla în capitala Poloniei, el fiind abandonat de toată lumea, până la moartea sa în închisoare, în urma unei greve a foamei. Tot la capitolul „cazului real” intră şi faptul (evocat, de altfel, şi în epilogul cinematografic) că Ministrul de Externe al României de atunci, Adrian Cioroianu, ca urmare a celor petrecute în Polonia, a demisionat. O primă idee strălucită a regizoarei Anca Damian a fost aceea de a realiza documentarul său despre „cazul Crulic” cu mijloacele specifice filmului de animaţie, recurgând la o grafică esenţializată, şi recurgând la tehnici multiple de animare, de la animaţia pe hârtie decupată până la jocul unor inserţii fotografice, regizoarea apelând la cinci animatori cu experienţă modestă (Dan Panaitescu, Raluca Popa, Dragoş Ştefan, Roxana Benţu, Tuliu Oltean), care i-au susţinut, însă, riguros şi convingător intenţiile artistice. Din cele spuse până acum reiese, aşadar, că regizoarea, pornind de la un caz real, a realizat, practic, un documentar cu mijloace ale filmului de animaţie. Dar filmul este mai mult şi altceva decât atât, pentru că elementele ficţionale sunt, la rândul lor, convocate la întâlnirea documentarului cu animaţia. „Drumul spre dincolo” al lui Claudiu Crulic este povestit chiar de acesta, de pe lumea cealaltă, naratorul nefiind altul decât atât de personalul actor Vlad Ivanov, care relatează toate împrejurările importante ale vieţii şi morţii lui Claudiu Crulic într-un sublim grai moldovenesc. În mod paradoxal, poate, apelând la această soluţie ficţională, regizoarea a inclus unele clipe de umor în tragica poveste de viaţă şi de moarte a personajului central, fără a

diminua, însă, nicidecum, gravitatea şi dramatismul întâmplărilor relatate, ci, dimpotrivă, potenţându-le, prin contrast. Cum spuneam la început, filmul a cucerit lauri importanţi pe multe meridiane. Olivier Père, directorul artistic al Festivalului de Film de la Locarno – unde animaţia Ancăi Damian a primit o menţiune specială –, afirmă despre film că „deschide o nouă dimensiune pentru cinema, arătându-ne ce posibilităţi infinite se află în stare latentă aici, cum putem conecta graniţele dintre filmele documentare şi de ficţiune, dar şi între artele spectacolului, dintre video, fotografie şi muzică, în dimensiuni cu totul noi". Cât despre criticul de peste Ocean, de la „Variety", Jay Weissberg, el scria că „lucrurile artistice frumoase şi povestea puternică sunt «elementele cheie» ale acestei animaţii „. Nu este de neglijat faptul că filmul Ancăi Damian a fost distins cu cea mai înaltă distincţie în cadrul Premiilor Uniunii Cineaştilor pe anul respectiv.

CRISTIAN MUNGIU MERGE MAI DEPARTE

Deşi, din motive rămase – cel puţin pentru mine – obscure, regizorul Cristian Mungiu şi-a retras filmul *După dealuri* din competiţia Premiilor Gopo şi din cursa Premiilor Uniunii Cineaştilor din anul respectiv, acest film – laureat la Cannes cu premiul de scenariu atribuit lui Cristian Mungiu şi cu premiul de interpretare feminină, acordat actriţelor Cosmina Stratan şi Cristina Flutur –, rămâne, cred, principalul lung metraj românesc al anului 2012. Scenariul filmului *După dealuri* are la bază romanele nonficţionale ale scriitoarei Tatiana Niculescu Bran, care dezvoltă cazul real al tragicei exorcizări de la mânăstirea Tanacu din judeţul Vaslui. Două fete crescute într-un orfelinat se reîntâlnesc peste ani, Alina (interpretată de Cristina Flutur) vine din străinătate şi îşi propune s-o ia cu ea pe Voichiţa (Cosmina Stratan), devenită călugăriţă într-o mânăstire sărăcăcioasă. Pentru că actele necesare întârzie, Alina rămâne la mânăstire, dar, din pricina unei crize nervoase este internată într-un spital psihiatric, pentru ca, după revenirea la mânăstire, comportamentul ei straniu şi agresiv să se intensifice progresiv, fapt care le determină pe călugăriţe să creadă că este posedată de diavol. În aceste condiţii, preotul hotărăşte s-o exorcizeze şi, după câteva zile – ţinută legată de un crucifix improvizat din lemn – Alina se stinge. Cam aceasta ar fi, simplificată, povestea filmului *După dealuri*: un subiect tragic, aşadar, inspirat dintr-o tragedie reală, petrecută la mânăstirea Tanacu, o poveste tensionată de viaţă şi de moarte, pe care regizorul Cristian Mungiu a tratat-o cu multă discreţie sufletească, fără efecte senzaţionaliste, urmărind atent meandrele psihologice ale principalelor personaje implicate în conflict şi, cu precădere, evoluţia dramatică a stării de spirit a victimei de la Tanacu, o dramă sufletească progresivă, greşit interpretată de cei din jur şi, ca urmare, cu consecinţe tragice. Pe lângă principalele interprete, ambele laureate – cum spuneam – cu premiul de interpretare la Cannes, mai joacă în film Valeriu Andreiuţă (starețul mânăstirii), Dana Tapalagă (maica superioară), Cătălina Harabagiu (Antonia), Gina Ţandură (maica Justina), Vica Agache (maica Elisabeta), Nora Covali (maica Pahonia), Dionisie Vitcu (domnul Valerică). Regizorul Cristian Mungiu, ajutat şi de directorul de imagine Oleg Mutu – un operator de nădejde al noului cinema românesc (după cum a dovedit-o în capodopera lui Cristi Puiu *Moartea domnului Lăzărescu* sau în comedia amară *Amintiri din epoca de aur*, o savuroasă creaţie colectivă) –, a conferit şi sensuri metaforice, simbolice, dramaticei povestiri cinematografice

despre tragedia de la Tanacu: metaforic, desigur, este şi finalul propriuzis al filmului, când maşina poliției – în care se află preotul şi câteva călugărițe, duşi la audieri – trece prin drumuri mocirloase şi parbrizul vehicolului este obturat de noroi. Pentru că – aşa cum spuneam la începutul capitolului – regizorul nu şi-a inclus filmul nici în competiția Premiilor Gopo, nici în cea a Premiilor Uniunii Cineaştilor, Premiul pentru cel mai bun film al anului 2012 (la Premiile Gopo) a revenit filmului *Toată lumea din familia noastră* de Radu Jude, în timp ce palmaresul Premiilor Uniunii Cineaştilor, pur şi simplu, n-a cuprins un Mare Premiu, ci a început cu un Premiu Special, acordat filmului *Despre oameni şi melci* de Tudor Giurgiu. Ne vom referi la aceste două filme într-un capitol următor...

PREMIILE CINEMATOGRAFICE ALE ANULUI 2012

Principalele Premii Gopo pentru filmele anului cinematografic românesc 2012 au revenit lung metrajului *Toată lumea din familia noastră* de Radu Jude, după cum urmează: premiul pentru cel mai bun film, premiul pentru cea mai bună regie (Radu Jude), premiul pentru cel mai bun scenariu (Radu Jude şi Corina Sabău), plus toate premiile de interpretare acordate (juriul nu a acordat premiul de interpretare feminină pentru rol principal), deci premiul de interpretare masculină pentru rol principal (Şerban Pavlu), premiul de interpretare feminină pentru rol secundar (Mihaela Sîrbu) şi premiul de interpretare masculină pentru rol secundar (Gabriel Spahiu). Filmul derulează povestea tristă a unui tată dintr-o familie despărțită care vrea să petreacă împreună cu fetița lui, rămasă în custodia fostei soții, o vacanță de vis la mare, dar cei doi sunt victimele unor relații de familie încordate, foarte tensionate. Chiar dacă filmul are, să-i zicem, un „final deschis”, el rămâne o dramă, tratată de regizor, însă, cu mult umor, cu ingrediente comice menite a potența, prin contrast, dramatismul situațiilor de viață prin care trec personajele angrenate în conflict. Disoluția relațiilor familiale este o temă care l-a preocupat pe regizor încă de la primele sale scurt metraje (mă gândesc la un film precum *Alexandra*), dar în acest film regizorul recurge la soluții cinematografice de mare originalitate, reuşind o adevărată performanță, aceea de a ne introduce, practic, în familia de pe ecran, de a ne transforma din martori ai unor întâmplări dramatice în participanți direcți la conflictul familial declanşat pe ecran, fără a ne plasa într-o „tabără” sau alta, lăsându-ne libertatea să apreciem singuri cine are dreptate în înfruntarea uneori dură dintre protagonişti conflictului. În rolul lui Marius, tatăl aflat în centrul intrigii, îl aflăm pe Şerban Pavlu, un actor distribuit, practic, în primul rol de anvergură, căruia îi conferă mult firesc şi substanță, fosta lui soție, Otilia, este Mihaela Sîrbu, actrița lansată de Lucian Georgescu în *Tatăl fantomă*, la rându-i convingătoare în acțiunile sale (distinsă, de altfel, cu Premiul UCIN de interpretare, pentru ambele roluri), adevărata revelație a filmului fiind, însă, micuța Sofia Nicolaescu în rolul Sofiei, fetița disputată de cei doi părinți (distinsă, şi ea, cu Premiul UCIN pentru rol secundar feminin), distribuția este dotată şi cu câțiva „monştri sacri” precum Stela Popescu şi Alexandru Arşinel (părinții lui Marius), Tamara Buciuceanu (mama Otiliei), mai joacă în film Gabriel Spahiu (noul partener de viață al Otiliei), Andreea Boşneag (fiica farmacistei), Marian Bratu (care a jucat şi în *Lampa cu căciulă*). Imaginea limpede şi expresivă a filmului aparține directorului de imagine Andrei Butică, un colaborator eficient al regizorului, îndeosebi în

secvențele tensionate ale filmului, interioare sau exterioare. Dincolo de titlul ironic al filmului, Radu Jude, cu colaboratorii săi apropiați, ne-a oferit, aşadar, un film realist şi adevărat despre viața noastră cea de toate zilele, o tragi-comedie care îl plasează – după scurt metraje din anii începuturilor precum *Lampa cu căciulă* şi *Alexandra*, după lung metrajul de debut *Cea mai fericită fată din lume*, şi înaintea scurt metrajelor de mai târziu, printre care *O umbră de nor* sau *Trece şi prin perete*, şi înaintea capodoperei *Aferim!* – în primele rânduri ale noului cinema românesc, curent filmic afirmat cu vigoare, decisiv, în primul deceniu al noului mileniu.

Cum am văzut într-un capitol anterior, filmul lui Tudor Giurgiu *Despre oameni şi melci* a obținut cea mai importantă distincție în palmaresul Premiilor Uniunii Cineaştilor pentru filmele româneşti ale anului 2012, Premiul Special al Juriului. Scenaristul Ionuț Teianu a primit, la rându-i, un Premiu UCIN, pentru scenariul acestui film, iar monteuza Nita Chivulescu a fost recompensată cu premiul pentru montaj. Chiar dacă intriga filmului este fictivă (avem de a face chiar cu o ficțiune pe care am putea-o numi bombastică), filmul regizorului Tudor Giurgiu porneşte de la premise cât se poate de reale: acțiunea se petrece în anul 1992, când fabrica de maşini Aro din Câmpulung Muscel a dat faliment, urmând să fie privatizată. Care ar fi această „ficțiune bombastică"? În situația – cum spuneam – absolut realistă a fabricii de maşini din Câmpulung Muscel, care (prima premisă bombastică), într-o săptămână va fi cumpărată de o companie franceză care intenționează s-o transforme într-o crescătorie de melci, urmează ca din cei trei mii de muncitori ai uzinei, doar vreo trei sute să-şi poată păstra locurile de muncă. Liderul de sindicat George Petrescu are o idee „salvatoare" : văzând la televizor o reclamă despre o bancă de spermă care plăteşte 50 de dolari pentru fiecare donație, face un calcul simplu, ajungând la concluzia că dacă sute de muncitori îşi vor vinde sperma timp de o săptămână, ar putea strânge banii necesari pentru salvarea de la faliment a fabricii şi pentru salvarea locurilor de muncă ale colegilor. Cam aceasta ar fi premisa narativă a acestei savuroase „comedii de public" imaginate de scenaristul româno-francez Ionuț Teianu şi de regizorul Tudor Giurgiu, o comedie declanşată, însă, de o situație cât se poate de dramatică. Principalii protagonişti ai tragi-comediei *Despre oameni şi melci* sunt Andi Vasluianu (liderul de sindicat George Petrescu), Monica Bârlădeanu (Manuela, secretara directorului de la Aro, un personaj ataşant, angrenat şi într-o poveste de dragoste cu tânărul reprezentant al companiei franceze care urmează să cumpere fabrica musceleană), Dorel Vişan (directorul de la Aro), Jean François Stévenin şi Robinson Stévenin (tatăl şi fiul, reprezentanții companiei franceze prezente la Câmpulung), Andreea Bibiri (soția lui George), mai joacă în film, printre alții, Toma Cuzin, Clara Vodă, Valeria Seciu, Nicodim Ungureanu, Ion Besoiu, Alina Berzunțeanu. Filmul *Despre oameni şi melci*, distins şi cu câteva premii internaționale, printre care acelea de la Valladolid, Varşovia (premiul special al juriului) şi Palic, Serbia (premiul de regie), s-a situat pe primul loc în topul filmelor româneşti din box office-ul anului cinematografic 2012...

DOUĂ DEBUTURI REZONANTE ALE ANULUI 2012

Despre două debuturi rezonante ale anului cinematografic 2012 va fi vorba în capitolul de față: *Undeva la Palilula* de Silviu Purcărete şi *Visul lui*

Adalbert de Gabriel Achim. De ce le numesc rezonante? În primul rând pentru că ele au avut ecou atât în Premiile Gopo cât şi în Premiile UCIN consacrate filmelor din anul respectiv. *Undeva la Palilula* de Silviu Purcărete a primit şase premii Gopo – pentru imagine (Adrian Silişteanu), pentru montaj (Cătălin Cristuțiu), pentru muzică originală (Vasile Şirli), pentru decoruri (Helmut Sturmer şi Dragoş Buhagiar), pentru costume (Lia Manțoc), pentru machiaj şi coafură (Dana Roşeanu, Minela Popa, Ionel Popa, Doina Popa) – şi patru Premii UCIN – pentru imagine (Adrian Silişteanu), coloană sonoră (Vasile Şirli), costume (Lia Manțoc), decoruri (Helmut Sturmer şi Dragoş Buhagiar) – iar *Visul lui Adalbert* de Gabriel Achim a primit atât Premiul Gopo pentru cel mai bun lung metraj de debut, cât şi Premiul UCIN pentru „Opera Prima". În ciuda colaboratorilor prețioşi ai regizorului (pe bună dreptate multiplu premiați), *Undeva la Palilula* este, în primul rând *un film de Silviu Purcărete*, un ambițios exercițiu de stil cinematografic al ilustrului regizor de teatru, ajuns abia acum la film. Avem de a face, aşadar, cu un debut cinematografic târziu al lui Silviu Purcărete, un regizor de teatru cu o personalitate puternică, specială, îndrăzneață, mereu şocantă, un debut cinematografic aşteptat cu nerăbdare (îndeosebi datorită perioadei lungi de elaborare a filmului), cu un amestec de speranță dar şi de scepticism, pentru că regizorul aborda – nu-i aşa? – o artă nouă, diferită de aceea care l-a consacrat. Silviu Purcărete a rămas şi în film un regizor îndrăzneț şi şocant, după cum o dovedesc ambianțele, personajele şi chiar acțiunea propriu-zisă a lung metrajului său de debut. Filmul vorbeşte despre drumul de viață al unui tânăr medic, Serafim, repartizat la spitalul din Palilula, un orăşel-fantomă pierdut în câmpia valahă. Este vorba despre un spital mai mult sau mai puțin plauzibil, un sanatoriu-lazaret, o clinică ginecologică într-un loc aparte, unde nu se naşte niciun copil. Derizoriul coexistă, în filmul de „mare montare" al lui Silviu Purcărete, cu lucruri fermecătoare, o populație stranie e angrenată în nesfârşite petreceri, beții şi orgii, dar, în altă ordine de idei, filmul captează printr-o plasticitate aparte, ireal-multicoloră, toate acestea punând peceți apăsate pe cele câteva anotimpuri din viața doctorului Serafim urmărite de firul narativ (subțirel) al filmului. Interpretul doctorului Serafim este Aron Demény, distribuția – foarte amplă – mai conține nume precum George Mihăiță, Adriana Şchiopu, Răzvan Vasilescu, Horațiu Mălăele, Ioana Crăciunescu, Constantin Chiriac, Marius Manole, Iulia Lazăr, Ofelia Popii, Ana Ciontea, Paul Chiribuță, Valentin Mihali...

Visul lui Adalbert de Gabriel Achim este o comedie neagră, a cărei acțiune se petrece într-o uzină comunistă din anii '80 ai veacului trecut, în ziua de 8 mai 1986, ziua aniversară a Partidului Comunist Român, sărbătorită, însă, într-un context special: nu trecuseră nici două săptămâni de la explozia de la Cernobîl, şi doar o noapte de când Steaua câştigase, la Sevilla, Cupa Campionilor la fotbal, evenimente care-şi pun pecetea – ca şi un accident de muncă, din acea zi, întâmplat în uzină –, într-un fel sau altul, pe momentul aniversar. Joacă, în filmul regizorului debutant, printre alții, Gabriel Spahiu, Andrei Vancică, Paul Ipate, Doru Ana, Nicodim Ungureanu, Coca Bloos, Mimi Brănescu, Tania Popa, Ozana Oancea. Respectând proporțiile, aş plasa această comedie amară a tânărului regizor Gabriel Achim în familia

spirituală a capodoperei satirice din anii ’50, filmul regizorului Jean Georgescu *Directorul nostru*.

2012, UN AN CINEMATOGRAFIC, TOTUŞI, ETEROGEN

În afara filmelor de prim-plan, despre care am vorbit în capitole anterioare, şi care au obținut principalele premii naționale ale anului (*După dealuri* de Cristian Mungiu, *Toată lumea din familia noastră* de Radu Jude, *Despre oameni şi melci* de Tudor Giurgiu, *Undeva la Palilula* de Silviu Purcărete, *Visul lui Adalbert* de Gabriel Achim), anul cinematografic 2012 a avut de toate. Printre debutanții anului se numără şi Paul Negoescu cu un film încă ezitant, despre iubiri adolescentine, *O lună în Thailanda*, în care apăreau Andrei Mateiu, Ioana-Anastasia Anton, Sânziana Necula. Cum spuneam, anul cinematografic 2012 a avut de toate, a cuprins şi ultimul film al regizorului Sergiu Nicolaescu, comedia amară *Ultimul corupt din România*, de fapt o continuare a unui film anterior al regizorului, *Poker*, scris împreună cu Adrian Lustig, printre personajele principale fiind, în roluri de efect, Horațiu Mălăele şi Mircea Diaconu. Sergiu Nicolaescu se despărțea, aşadar, de cinema, printr-un film cu „priză la public”, aparținând unui gen cinematografic pe care l-a practicat mai rar de-a lungul substanțialei sale cariere filmice (dar l-a practicat, dacă ne gândim la titluri precum *Nea Mărin miliardar* sau *Poker*). Un alt regizor din „vechea gardă”, Radu Gabrea, a fost prezent pe ecranele anului cu un film mai special, *Trei zile până la Crăciun*, un film de ficțiune bazat pe elemente documentare despre ultimele trei zile din viața cuplului ceauşist, interpreții familiei prezidențiale fiind Victoria Cociaş şi Constantin Cojocaru. Şi-a continuat cariera regizorală şi Dan Chişu, cu satira *Şi caii sunt verzi pe pereți*, un film despre iluzia îmbogățirii în societatea contemporană, în care apăreau, printre alții, Anca Florescu, Adrian Titieni, Tudor Smoleanu, Ionuț Vişan, dar la „cazul” Dan Chişu mă voi referi într-un capitol viitor. Bine reprezentat în palmaresul anului a fost şi divertismentul cinematografic. În această ordine de idei, ar fi de amintit întâi comedia romantică intitulată *Minte-mă frumos* de Iura Luncaşu, cu personaje care se caută şi se găsesc pe *face book*, printre interpreți fiind Diana Dumitrescu, Antoaneta Zaharia şi Andi Vasluianu. Un regizor străin care s-a familiarizat cu filmul românesc, Jessus del Cero, a fost, deasemenea, prezent pe ecrane cu două lung metraje „uşurele” noi, în care a apelat la vedete feminine de prim plan, *Ho, ho, ho 2*, cu superba Andreea Marin în prim-plan, alături de Dragoş Bucur, şi *S-a furat mireasa* (unul dintre filmele româneşti cu cei mai mulți spectatori în palmaresul anului cinematografic), un film în care rolul titular aparținea altei superbe, Cătălina Grama, alias Jojo. Să recunoaştem că astfel de filme – plauzibile, credem, într-un repertoriu echilibrat – au „colorat” întrucâtva un an cinematografic destul de tern altfel (în ciuda unor filme de excepție despre care s-a vorbit în capitole anterioare). Ținând seama de faptul că în repertoriul anului cinematografic au intrat, deopotrivă, filme reprezentative ale „noului cinema” românesc, debuturi mai mult sau mai puțin convingătoare, creații ale regizorilor din vechea gardă (printre care ultimul film al regizorului Sergiu Nicolaescu, care avea să ne părăsească nu mult după aceea, în ianuarie 2013), filme politice şi divertismente mai mult sau mai puțin spectaculoase, filme cu spectatori şi filme fără spectatori, filme de înaltă calitate şi filme de calitate îndoielnică, putem trage fără teama de a greşi concluzia că anul

cinematografic românesc 2012, un an cu „de toate pentru toți” sau, din păcate, uneori, „pentru nimeni”, a fost un an eterogen...

PE PRIMA POZIȚIE ÎN 2013, *POZIȚIA COPILULUI*

După cum o demonstrează Premiile Gopo sau Premiile Uniunii Cineaştilor destinate premierelor româneşti ale anului 2013, filmul regizorului Călin Peter Netzer *Poziția copilului* poate fi considerat „filmul anului”. Nu de alta, dar filmul a repurtat atât nouă statuete Gopo – Premiul pentru cel mai bun film, Premiul pentru cel mai bun regizor (Călin Peter Netzer), Premiul pentru cel mai bun scenariu (Călin Peter Netzer şi Răzvan Rădulescu), Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal (Luminița Gheorghiu), Premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar (Vlad Ivanov), Premiul pentru cea mai bună actriță în rol secundar (Ilinca Goia), Premiul pentru sunet (Dana Lucreția Bunescu, Cristian Tarnovețchi, Cristinel Şirli), Premiul pentru montaj (Dana Lucreția Bunescu), Premiul publicului (pentru cele mai mari incasări în anul 2013) – cât şi Marele Premiu şi Trofeul UCIN la Premiile Uniunii Cineaştilor şi, tot acolo, unul dintre cele două Premii Academice, acordat minunatei actrițe Luminița Gheorghiu pentru rolurile din *Poziția copilului* şi *Sunt o babă comunistă*. Efectiv, filmul lui Călin Peter Netzer, care a ajuns pe ecranele noastre după ce a primit „Ursul de aur” la Berlin, a constituit principalul eveniment artistic al anului cinematografic românesc şi, am zice, unul din principalele evenimente artistice ale anului cinematografic internațional (ținând seama de faptul că filmul a repurtat şi alte câteva importante premii internaționale, printre care Marele Premiu de la Namur). Cel de al treilea lung metraj al regizorului Călin Peter Netzer (după *Maria* şi *Medalia de onoare*) este şi cel mai personal, nu de alta, dar autorul a investit în el o intensă trăire sufletească, fiind vorba despre un subiect axat de el şi de către celălalt scenarist pe dinamica sinuoasă a unor relații umane. Subiectul filmului vizează în principal relația dintre o mamă dominatoare şi fiul ei adult, într-o situație-limită, cum este aceea a accidentului mortal de circulație produs – desigur, fără intenție – de băiatul său. Într-un soi de paranteză deschisă ar fi cazul să subliniem faptul că premisele scenaristice au pornit de la un caz petrecut în realitate, când o mamă din high-life-ul politic contemporan a încercat să-şi absolve de vină fiul, într-o situație oarecum similară, femeia acționând, desigur, „din dragoste”, „cu cele mai bune intenții” (cum o spune titlul unui alt film românesc). Din cel puțin două motive importante, filmul este mai mult şi altceva decât cazul real care a determinat, probabil, naşterea acestui film. În primul rând pentru că scenariştii, eliminând conotațiile politice ale întâmplării, s-au priceput să confere narațiunii cinematografice adâncimi psihologice în investigarea relațiilor umane dintre principalii protagonişti ai conflictului. Într-un al doilea rând, filmul a beneficiat de o interpretă de excepție: în rolul mamei dominatoare, Cornelia, apare (cum, pe bună dreptate, i-am spus mai înainte) minunata actriță Luminița Gheorghiu, aflată într-unul dintre cele mai complexe roluri ale prodigioasei sale cariere interpretative (alături de personajele interpretate în *Morometii* şi *Sunt o babă comunistă* de Stere Gulea şi acela din *Moartea domnului Lăzărescu* de Cristi Puiu). Cu personalitatea sa acaparantă, actrița conferă personajului interpretat şi acțiunilor sale, profunde semnificații umane, morale, filosofice, evidente pe tot parcursul intrigii şi îndeosebi în secvențele culminante ale

filmului, acelea ale întâlnirii cu familia victimei, secvențe în care se produce şi gestul întrucâtva izbăvitor al fiului său (Bogdan Dumitrache). Alături de Luminița Gheorghiu şi Bogdan Dumitrache apar în *Poziția copilului* alți actori de seamă precum Florin Zamfirescu, Ilinca Goia, Vlad Ivanov, Nataşa Raab, Adrian Titieni, Tania Popa, Tudor Corban, care lasă şi ei în urmă personaje durabile. Din echipa filmului, pe lângă colaboratorii distinşi cu premii naționale (amintiți la începutul acestui comentariu), şi alături de producătoarea principală Ada Solomon, au mai făcut parte scenografa Mălina Ionescu, directorul de imagine Andrei Butică, autoarea costumelor Irina Marinescu. Nu este de neglijat faptul că filmul lui Călin Peter Netzer a fost propus să candideze la Premiile Oscar, în competiția pentru „cel mai bun film străin al anului"...

ALTE FILME IMPORTANTE ALE ANULUI 2013

Printre filmele importante ale anului cinematografic 2013 s-a numărat, neîndoios, şi cel de al treilea lung metraj al regizorului Adrian Sitaru, *Domestic* (după *Pescuit sportiv* şi *Din dragoste, cu cele mai bune intenții*), un film prin care regizorul şi-a confirmat locul în prima linie a „noului cinema" românesc. De altfel, în palmaresul Premiilor Uniunii Cineaştilor destinate filmelor din anul 2013, laureatul Premiului de regie (ex aequo) a fost Adrian Sitaru pentru filmul său *Domestic*, iar filmul a mai obținut două premii importante, Premiul de scenariu (Adrian Sitaru) şi Premiul de imagine (Adrian Silişteanu). Preluându-şi personaje (umane şi animaliere) din câteva scurt metraje ale sale de circulație internațională (printre care *Colivia*, un film al cărui subiect este inclus, integral, în lung metrajul *Domestic*), regizorul Adrian Sitaru – ataşant, ca în filmele scurte sau lungi anterioare – spune, în *Domestic*, o poveste despre oameni obişnuiți, şi animăluțele alături de care ei îşi trăiesc viața: un iepure, o găină, un câine, un porumbel. Dincolo de această relație dominantă a filmului, dintre locatarii unui bloc şi micile lor animale de companie (relații care influențează însuşi modul de gândire şi de simțire al oamenilor), *Domestic*, acest film de un acaparant realism poetic (l-am numi aşa, nu numai în racord cu un curent clasic al cinematografului mondial, ci pentru că regizorul – cu predispozițiile şi preponderențele sale lirice din toate filmele sale – investighează în termeni strict realişti cotidianul existențial al unor oameni obişnuiți) este un film despre viața noastră cea de toate zilele, despre viața unei mici colectivități, cum ar fi aceea a locatarilor unuia dintre blocurile „tipice" pentru România timpurilor moderne. Pe un ton lejer şi vesel, cu replici nu o dată fanteziste (din care aflăm că Iisus este extraterestru sau că Shakespeare este român), filmul vorbeşte explicit despre modul în care mici întâmplări de viață, aparent banale, pot avea consecințe neaşteptate în modul de viață al personajelor, vorbeşte nuanțat despre dialectica sensibilității umane. Nu credem că este necesară sau oportună detalierea relațiilor dintre locatarii blocului şi animăluțele lor de companie sau de sacrificiu, sunt întâmplări „de văzut", nu „de povestit"; ajunge, cred, să spunem că aceste mici întâmplări care survin pe parcursul intrigii caracterizează convingător viața şi moartea într-un bloc ca multe altele din România contemporană. Locatarii blocului din filmul lui Adrian Sitaru, maturi şi copii, sunt, printre alții, Adrian Titieni (domnul Lazăr), Clara Vodă (doamna Lazăr), Marian Râlea (Gigi Vereş), Nataşa Raab (doamna Vereş), Ioana Flora (Ileana), Gheorghe Ifrim (domnul

Mihăeş), Sergiu Costache (Toni), Sorin Cociş (domnul Barbu), Gabriela Popescu (doamna Barbu), Adnana Titieni (Mara), Marc Titieni (Victoraş). Filmul beneficiază de imaginea curată, funcțională, cu funcții dramaturgice şi poetice a directorului de imagine Adrian Silişteanu, scenografia este semnată de Cristian Niculescu, Mălina Ionescu este autoarea costumelor, Adrian Sitaru însuşi, împreună cu Sebastian Zsemlye, semnează coloana sonoră a acestui film a cărui premieră bucureşteană a avut loc în luna martie a anului 2013... Dintre cineaştii vechii gărzi a fost activ în 2013 regizorul Stere Gulea, cu un film substanțial şi savuros, *Sunt o babă comunistă*, o ecranizare a unui roman de Dan Lungu, cu rolul titular scris, parcă, anume pentru Luminița Gheorghiu (superbă în rol!), cu Marius Râlea, Ana Ularu, Anca Sigartău în distribuție, cu Vivi Drăgan Vasile ca director de imagine, un film care denunță şi ironizează cu tact şi cu măsură, fără ostentații, nostalgii ceauşiste.

Anul cinematografic 2013 a conținut şi cel puțin două debuturi marcante, şi mă gândesc în primul rând la filmele *La limita de jos a cerului* de Igor Cobileanski şi *Câinele japonez* de Tudor Cristian Jurgiu. Cele două filme au figurat, de altfel, în palmaresul principalelor premii cinematografice naționale: *La limita de jos a cerului* a primit, în cadrul Premiilor Gopo, distincția destinată „celui mai bun debut”, iar *Câinele japonez* a repurtat premiul pentru „Opera Prima”, la Premiile UCIN. Despre *La limita de jos a cerului* s-a spus că este un fel de *Marfa şi banii* de peste Prut. Nu de alta, dar personajele principale sunt tot trei tineri (doi băieți şi o fată), ca şi acolo, care încearcă – fiecare cum poate – să depăşească mizeria cotidiană şi lipsa de perspective a societății în care trăiesc. Filmul porneşte de la un scenariu inițial al lui Corneliu Porumboiu (care, la început, a vrut să regizeze el filmul), şi nu i-a fost deloc greu regizorului moldav Igor Cobileanski să transfere intriga din Vaslui într-o localitate uitată de lume din Republica Moldova. Viorel (Igor Babiac) este un traficant mărunt de droguri, pe care cel mai bun prieten al său, Gâscă (Sergiu Voloc) îl atrage în visul său nebunesc, acela de a zbura cu un deltaplan stricat (pe care cei doi amici se străduiesc să-l repare, prin metode nu totdeauna ortodoxe), mama lui Viorel (Angela Ciobanu) îl bate la cap să-şi găsească un serviciu, iar femeia pe care o iubeşte, Maria (Ela Ionescu), urmează să plece din localitate, cu iubitul care trebuie să iasă din arest preventiv. Cam acesta este „tabloul” principalelor personaje ale intrigii, pe care regizorul o tratează în termenii unui realism pătrunzător, aspru de cele mai multe ori, cu elemente hazlii altădată (aşa, ca-n viață!), până la finalul de-a dreptul tragic şi, i-am zice, predestinat. Mai joacă în filmul lui Igor Cobileanski, Igor Caras-Romanov (Vivi), Ion Coşeru (Bică), Petru Oistric (Buba), Viorica Bantaş (prietena Mariei), Grigore Şorici (polițistul)... De-a dreptul performantă (şi distinsă cu Premiul Gopo pentru imagine!) este imaginea semnată de Oleg Mutu, care ilustrează perfect titlul poetic al filmului, culminând în secvențele finale, când cerul apăsător, parcă tangibil, prefigurează însăşi drama. Din echipa filmului au făcut parte – ca nişte co-autori ai atmosferei – scenograful Adrian Suruceanu şi autoarea costumelor Lilia Ixari. Celălalt debut marcant al anului cinematografic este filmul lui Tudor Cristian Jurgiu *Câinele japonez*, un film delicat şi tandru despre reconcilierea familială. Bătrânul Costache Moldu (interpretat de Victor Rebengiuc, laureat al Premiului Gopo pentru cel mai bun actor în rol

principal), personajul central al intrigii, care şi-a pierdut soția, casa şi agoniseala de-o viață, în urma unei inundații, duce o viață retrasă, într-un sat românesc. Întoarcerea neaşteptată a fiului său Ticu (Şerban Pavlu) din Japonia, împreună cu soția şi fiul său (Kana şi Toma Hashimoto) îl scoate pe bătrân din ritualul singurătății, şi îi pune pe amândoi, tată şi fiu, în situația în care trebuie să învețe să comunice, să redevină o familie. Costache învață să devină un bunic adevărat pentru micuțul japonez, nepotul său de şapte ani, iar Ticu încearcă să repare câte ceva din greşelile trecutului (plecarea în Japonia fără consimțământul tatălui). Scris cu o remarcabilă discreție sufletească de Ioan Antoci, Gabriel Gheorghe, şi Tudor Cristian Jurgiu, filmul regizorului Tudor Cristian Jurgiu a mai avut printre colaboratori pe directorul de imagine Andrei Butică, pe scenografa Cezara Armaşu şi pe autoarea costumelor Alexandra Alma Ungureanu. Premiul „Opera Prima" al Uniunii Cineaştilor i-a fost acordat filmului *Câinele japonez* ex aequo cu filmul *Live Building* de Iulia Rugină, un experiment comic a cărui acțiune se petrece într-o tabără, unde 14 cupluri încearcă să-şi rezolve într-o săptămână problemele amoroase, sub îndrumarea a trei „terapeuți", interpretați de Dragoş Bucur, Dorian Boguță şi Alexandru Papadopol şi cu concursul a 31 de elevi ai unei şcoli de actorie.

„CAZUL" DAN CHIŞU

Cum am văzut într-un capitol anterior, în ultima lună a primului deceniu din mileniul III (aşadar în decembrie 2010), a debutat ca regizor de lung metraje, cu filmul *WebSiteStory*, un cineast cu vechi state de serviciu, Dan Chişu, cel care lansa cu mai bine de două decenii în urmă festivalul internațional de film „DaKINO", devenit o prestigioasă manifestare cinematografică sud-est europeană şi ajuns, în 2017, la ediția a 26-a. Putem vorbi, în cazul lui Dan Chişu, de un debut regizoral „în cascadă", deoarece primul film a fost urmat, rapid, de alte vreo trei-patru lung metraje, foarte diferite între ele, atât din punct de vedere tematic cât şi stilistic. În anul 2011, Dan Chişu a adus pe marile ecrane filmul *Ursul*, o comedie destinată cu precădere publicului tânăr, în care se bazează pe actori cu dezvoltat simț al umorului precum Claudiu Bleonț şi Magda Catone, dar şi pe Mihai Constantin, Şerban Pavlu, Toma Cuzin, Gabriel Spahiu, Cosmin Seleş, Nicodim Ungureanu, Andreea Grămoşteanu, angrenați într-o urmărire spectaculoasă, pe un subiect nu tocmai comic, dar încheiat cu *happy-end*. La începutul anilor '90, directorul Circului de Stat intenționează să rezolve problemele financiare ale instituției prin vânzarea unicului urs, pe care vrea să-l dea nu oricui, ci pe mâna unui vânător german. Artiştii circului se împotrivesc şi îl urmăresc pe director până la locul tranzacției, împiedicând asasinatul. Regizorul Dan Chişu susține cu pricepere ritmul acestui palpitant câteodată *road-movie*, punctând narațiunea cu momente comice concentrate, de efect, cu gag-uri, şi ele, în cascadă. Cel de al treilea lung metraj al lui Dan Chişu (după *WebSiteStory* şi *Ursul*) a fost *Şi caii sunt verzi pe pereți*, cu premiera în 2012, un film pe o temă sobră, de reală actualitate, iluzia îmbogățirii peste noapte. Filmul urmăreşte destinul a două cupluri, ale căror drumuri de viață se intersectează înspre final, un cuplu de tineri (interpretați de Anca Florescu şi Ionuț Vişan) care ar fi putut deveni bogați la un moment dat, şi un cuplu de adulți (familia Tocitu, cu Adrian Titieni şi Coca Bloos în roluri) care îşi pierde toate economiile intrând – din

nepricepere şi naivitate – într-o loterie on-line falsă. Cel de al patrulea lung metraj al lui Dan Chişu, filmul *Déjà vu*, a avut premiera în 2013 şi a avut un caracter experimental. Personajul central, Mihai, interpretat de Dan Chişu, este un bărbat care trece prin criza vârstei de mijloc: căsătorit de 15 ani, se lansează într-o aventură amoroasă. Care ar fi experimentul regizoral? Deşi este, cum spuneam, personajul principal al conflictului, Mihai nu apare niciodată în film, tot ceea ce apare în cadru reprezintă unghiul său de vedere (practic, aparatul de filmat este instalat pe capul regizorului-interpret, personajul său intrând în relație cu soția, cu amanta, cu mama fără a apărea, firește, în cadru). Cele două principale personaje feminine sunt interpretate de Ioana Flora (Tania) – actriță nominalizată, pentru acest rol, la Premiile Gopo 2014 – şi Mirela Oprişor (Valeria), printre personajele „de trecere" ale filmului fiind şi acelea interpretate de Gabriel Sandu, Andrei Gheorghe, Tudor Smoleanu. După cum s-a spus în unele cronici, filmul *Déjà vu* rămâne cea mai valoroasă creație din premiera în „cascadă" a regizorului Dan Chişu. Regizorul a mai realizat ulterior un film, *Bucureşti Non-Stop*, cu Ion Besoiu (într-un rol, i-aş spune, testamentar), Dorina Lazăr şi Toma Cuzin, aşadar putem vorbi despre o intrare spectaculoasă în lumea filmului de lung metraj, a unui cineast, altfel, încercat, cu scurt metraje la activ şi cu cărți de film, inițiatorul unui prestigios festival internațional, „DaKINO", la scurtă vreme după decembrie '89...

REGIZORII ANCA DAMIAN, MARIAN CRIŞAN, FLORIN PIERSIC JR. MERG MAI DEPARTE...

Câțiva dintre cineaştii care au ajuns abia în mileniul al III-lea la regia unui film de lung metraj, unii pe drumuri ocolite, şi-au consolidat în 2013 filmografia, cu creații cinematografice incluse în palmaresul premiilor naționale ale anului. Anca Damian, de pildă, după ani de operatorie (a fost director de imagine la lung metrajele lui Laurențiu Damian *Rămânerera* şi *Drumul câinilor*), a regizat în 2009 primul său lung metraj, *Întâlniri încrucişate*, după care a urmat originalul şi multipremiatul său film *Crulic-Drumul spre dincolo*, şi, în 2013, noua premieră, *O vară foarte instabilă*, un film prezent de trei ori în palmaresul Premiilor UCIN, cu Premiul de regie (ex aequo), acordat Ancăi Damian, cu Premiul de montaj (Ion Ioachim Stroe) şi Premiul de muzică (Nathan Larson). Marian Crişan a impresionat în 2010 opinia publică şi critica de specialitate cu un film de mare originalitate, *Morgen* şi a confirmat în 2013, cu filmul *Rocker*, prezent deasemenea de trei ori în palmaresul Premiilor UCIN: Premiul pentru costume (Alexandra Alma Ungureanu), Premiul de interpretare masculină pentru rol secundar (Alin State), Premiul pentru coloană sonoră (Mihai Bogos, Kai Tebbel, Olaf Mehl. După ani de actorie, Florin Piersic jr. a abordat şi regia de film, întâi cu scurt metraje (printre care unul antologic, *Advertising*, în care o femeie în vârstă – deloc întâmplător, tocmai mama sa, sublima actriță Tatiana Yekel – îşi drămuia banii unei pensii, să-i ajungă toată luna), apoi cu lung metrajele *Fix alert* (în care juca superba actriță Dorina Chiriac) şi *Eminescu versus Eminem*, două filme experimentale, ajungând în 2013 la experimentul cam morbid *Killing Time*, un film distins în mod cu totul şi cu totul surprinzător, la premiile UCIN, cu Premiul de interpretare masculină, acordat lui Cristian Ioan Gutău, care este mai curând un caz (sau chiar un fenomen) patologic, monstruos, şi mai puțin (sau chiar deloc) actor. Câteva detalii despre filmele

din anul 2013 ale celor trei regizori amintiți. *O vară foarte instabilă* de Anca Damian, un film vorbit în engleză, tratează aventura sentimentală la Bucureşti a unui scoțian, într-un mod original, care poartă pecetea autoarei, cu actori valoroşi într-o distribuție internațională, principalii protagonişti fiind Kim Bodnie, Ana Ularu şi Diana Cavallioti, printre colaboratorii regizoarei-scenariste (în afara artiştilor premiați) numărându-se coscenaristul scoțian Philip O'Ceallaigh şi directorul de imagine Liviu Mărghidan. Filmul lui Marian Crişan *Rocker* este o incursiune în universul de viață al rockerilor şi propune în prim-planul intrigii povestea de viață a unui rocker trecut de prima tinerețe, Victor, un bărbat de 45 de ani, a cărui dragoste pentru fiul său depăşeşte uneori limitele morale acceptabile, între cei doi existând, însă, dincolo de neînțelegerile trecătoare, un solid element de legătură, muzica. Pe lângă colaboratorii premiați, din echipa filmului au mai făcut parte operatorul de imagine Tudor Mircea şi actori precum Dan Chiorean (în rolul lui Victor), Crina Semciuc (Iolanda), Ofelia Popii (Laura). Filmul lui Florin Piersic jr. *Killing Time* spune povestea a doi asasini plătiți aflați în căutarea viitoarelor victime, o poveste, să recunoaştem, destul de ciudată. Dincolo de personajul malefic jucat de Cristian Ioan Gutău (asasinul # 1), filmul beneficiază de câteva interpretări antologice datorate actorilor Florin Zamfirescu (cu un monolog de-a dreptul senzațional în rolul unui bătrân în pragul morții), Olimpia Melinte (o vecină timorată) şi Florin Piersic jr. (asasinul # 2)

DOUĂ DEBUTURI ŞI UN FILM „DE ADIO"

Printre evenimentele anilor cinematografici româneşti 2012 şi 2013 s-au numărat două debuturi mai speciale, şi un „film de adio"... Un debut aşteptat de mai multă vreme a fost acela al încă tânărului regizor Valentin Hotea (care îşi anunțase talentul de pe vremea filmelor „de Institut"), cu primul său lung metraj, *Roxanne*, un film prezentat în premieră spre sfârşitul anului 2013. Neîndoios, Valentin Hotea a intrat „cu dreptul" în lumea filmelor de lung metraj, *Roxanne* este o dramă de familie tratată de regizor cu multă dăruire sufletească, cu un dezvoltat simț al detaliului psihologic. Acțiunea filmului se petrece în anul 2009, dar premisele intrigii s-au pus cu două decenii înainte. Este vorba, practic, despre viața unui bărbat de 38 de ani, Tavi Ionescu, angrenat într-un trai destul de rutinier (el împărțindu-şi viața între grafica pe calculator, o mamă cam bolnavă şi o iubire de „ultimă oră"), dar a cărui viață se complică, în momentul în care – cercetându-şi dosarul de securitate – află că ar putea fi tatăl unui băiat de 20 de ani, Victor, rodul unei iubiri cu o fostă colegă de liceu, Roxana. Bântuit de fantoma paternității, Tavi (Şerban Pavlu) încearcă să afle adevărul, reconstituind întâmplările vieții de altădată, împreună cu fosta colegă de liceu, Roxana (Diana Dumbravă), căsătorită între timp cu Sandu (Mihai Călin) şi mamă a trei copii, intrând în legătură şi cu Victor (Anghel Damian), fiul cel mare al Roxanei. Printre meritele esențiale ale regizorului debutant este şi acela al distribuirii într-un rol generos (mama lui Tavi) a unei mari actrițe cam uitate, Valeria Seciu, distinsă, de altfel, la Premiile UCIN cu Premiul de interpretare feminină (rol secundar). Din distribuția filmului mai fac parte Adrian Văncică (Crețu, un fost coleg de liceu), Corina Moise (prietena lui Crețu), Cristian Bota (prietenul lui Victor), iar printre colaboratorii regizorului-scenarist s-au numărat co-scenarista Ileana

Muntean, operatorul de imagine Alexandru Sterian, monteurul Eugen Kelemen. Tot în toamna anului 2013 s-a petrecut şi debutul-surpriză al regizorului Toma Enache, cu „filmul de suflet” *Nu sunt faimos, dar sunt aromân*, povestea emoţionantă a unui alter-ego, regizorul aromân Toni Caramuşat, care şi-a dedicat întreaga existenţă aflării unor adevăruri fundamentale despre etnia sa. Filmat în multe ţări ale lumii – unde există comunităţi de aromâni –, chiar şi dincolo de ocean, locuri prin care personajul principal încearcă să dea de urma unui personaj legendar, Armânamea, deţinătoarea tainelor neamului său, filmul, prezentat în toate ţările prin care au trecut filmările, a fost multipremiat şi s-a bucurat de o bogată carieră internaţională. Primarul New Yorkului, de pildă, după proiecţia filmului în metropola americană, a proclamat ziua de 5 iunie drept „Ziua mondială a prezervării culturii armâneşti”. Scenariul acestui prim film vorbit în limba aromână este semnat de Adrian Conerth, Carmen Dirvariu şi Toma Enache, aşadar putem spune fără teama de a greşi că filmul lui Toma Enache, care este regizor, co-scenarist şi principal interpret (în rolul regizorului Toni Caramuşat) este un „film de autor”, mai ales pentru că povestea regizorului din film seamănă consistent cu propria poveste de viaţă. Mai joacă în film Linda Taylor (Armânamea), Lică Gherghilescu-Tanasoca (Tanasi Caramuşat, tatăl regizorului din film), Sorin Şaguna (Ianis), Rudy Rosenfeld (interpretul ideal al unui personaj ataşant, Iorgu), Teodora Calagiu Garafi (Haida), Camelia Sapera (Tana), Constantin Florescu (pilotul), Geo Dinescu (Vanghea), Nicu Baturi (căpitanul Tega). Pe lângă aceste două îmbucurătoare întâlniri regizorale (Valentin Hotea şi Toma Enache), finalul de an 2013 a marcat şi o tristă despărţire: s-a stins din viaţă, la capătul unei scurte dar grele suferinţe, regizorul Geo Saizescu, al cărui lung metraj „de adio”, *Iubire elenă*, avusese premiera în primăvara anului anterior. Pentru regizorul care şi-a dedicat întreaga carieră comediei cinematografice, ultimul lung metraj a constituit o excepţie, a fost o dramă sentimentală, scrisă de un bun prieten al regizorului, dramaturgul grec Kostas Asimakopoulos, şi conţine o emoţionantă poveste de dragoste, de viaţă şi de moarte, desfăşurată pe două planuri temporale: o poveste se desfăşoară în Elada şi Italia secolului XIX – este povestea de viaţă şi de moarte a unei ilustre pictoriţe, Eleni Altamoura, care a sfidat cutumele epocii –, cealaltă poveste se petrece în Grecia contemporană, şi are drept protagonişti pe Beatrice, deţinătoarea ultimului tablou al artistei de odinioară, şi pe criticul de artă Filipo. Simţind, parcă, faptul că se află în faţa unui „film de adio”, regizorul Geo Saizescu şi-a distribuit în acest film întreaga familie: nora sa, Georgiana Saizescu, este Eleni Altamoura, fiul său, Cătălin Saizescu este fratele pictoriţei de odinioară, copiii acestora, Maria Saizescu şi Matei Saizescu (cărora regizorul Geo Saizescu le spunea, cu mândrie de bunic, „Maria bucuria” şi „Matei-floare de tei”) sunt copiii Elenei Altamoura, ba chiar, la o masă de restaurant, o recunoaştem şi pe Avi Saizescu, soţia regizorului. Mai joacă în film Maia Morgenstern (Beatrice), Mircea Rusu (Filipo), Eusebiu Ştefănescu (tatăl pictoriţei), Ileana Stana Ionescu (mama pictoriţei), Adrian Păduraru (soţul pictoriţei), Al. G. Croitoru (un preot italian)...Cu Geo Saizescu a murit un întreg anotimp al cinematografiei naţionale...

CLOSER TO THE MOON **Ş**I *QUOD ERAT DEMONSTRANDUM*

Mulți comentatori (printre care şi cei care au acordat sau au stabilit premiile cinematografice naționale) au numit anul cinematografic românesc 2014, „Anul Caranfil”. Nu de alta, dar eminentul regizor Nae Caranfil a lansat pe piață, pornind de la o temă dificilă şi riscantă, o adevărată capodoperă cinematografică, filmul *Closer to the Moon*. Această coproducție multiplă (România-S.U.A.-Italia-Polonia-Franța) este un film vorbit în engleză, cu o prestigioasă distribuție internațională, care şi-a propus să evoce – într-o originală „cheie” tragi-comică – „marele jaf comunist” din secolul trecut, când, în vara anului 1959, un spectaculos atac asupra unei furgonete a Băncii Naționale a pus pe jar întreaga țară. Autorii jafului, identificați şi condamnați la moarte, au fost obligați, înaintea executării pedepsei, să participe la o reconstituire filmată (în scopuri „educative”), să-şi joace, aşadar, fiecare, propriul rol în hold-up-ul efectuat (respectivul film documentar a şi fost realizat, în regia lui Virgil Calotescu şi cu imaginea lui Pantelie Tuțuleasa).Povestea acestei reconstituiri cinematografice constituie, în fapt, subiectul admirabilei „comedii negre” realizate de Nae Caranfil, o poveste de-a dreptul captivantă, nu numai datorită elementelor reale ale întâmplării de atunci, ci şi datorită ingenioaselor ficțiuni la care a apelat regizorul-scenarist. Autorii hold-up-ului de odinioară încearcă, de pildă, să-i convingă pe spectatorii accidentali ai jafului că asistă, de fapt, la o filmare, aşadar nu au niciun motiv să se impacienteze: ideea aceasta a regizorului-scenarist, literalmente genială, susține viguros cheia tragi-comică a narațiunii cinematografice din acest film original şi inteligent, distins pe bună dreptate cu Premiul Gopo destinat celui mai bun film românesc al anului 2014. În total, *Closer to the Moon* a repurtat chiar nouă Premii Gopo, obținând, pe lângă premiul cel mai important, şi Premiul de regie şi Premiul de scenariu (ambele, desigur, pentru Nae Caranfil), Premiul pentru imagine (Marius Panduru), Premiul pentru montaj (Cătălin Cristuțiu, Larry Madaras, Roberto Silvi), Premiul pentru cel mai bun sunet (Florin Tăbăcaru, Alexandru Dumitru, Marius Leftărache), Premiul pentru cea mai bună muzică originală (compozitorul Laurent Couson), Premiul pentru costume (Doina Levintza) şi Premiul pentru machiaj şi coafură (o întreagă „echipă”, de patru autoare). Cum spuneam, filmul a beneficiat şi de o reputată distribuție internațională, cu Vera Farmiga (Alice), Mark Strong (Max Rosenthal), Harry Lloyd (Virgil), printre interpreții români fiind, alături de alții, Monica Bârlădeanu, Anghel Damian, Ionuț Grama, Radu Banzaru, Corneliu Ulici. Bazându-se pe un scenariu de mare originalitate, care sfidează, pur şi simplu, tabu-uri privind rememorarea obsedantului deceniu al anilor ’50 din veacul trecut, regizorul a realizat un film performant în primul rând datorită modului senin de tratare a unui „subiect încruntat”. Ne-am îngădui să citățm, aici, opinia despre film a talentatului critic de film clujean Ioan-Pavel Azap, tocmai pentru că ni se pare foarte inspirată şi aproape de adevăr: „este un film pur şi simplu frumos, splendid, un film pentru un public pe cale de dispariție (sau, mă rog, „enclavizat”), publicul sălii de cinema”. Au fost spectatori care s-au întrebat ce semnificație are titlul englezesc al filmului. De ce se numeşte filmul *Closer to the Moon*? Simplu: pentru că tocmai în zilele jafului bucureştean omenirea ajungea „mai aproape de lună” şi un important şlagăr internațional, intitulat chiar aşa, saluta momentul.

Chiar dacă anul 2014 a fost considerat „anul Caranfil” (datorită superbului film *Closer to the Moon*), una dintre cele mai importante realizări ale anului cinematografic românesc rămâne înscrierea unei premiere de lung metraj în prima linie a „noului cinema”, zona fastă care a introdus filmul național, de câțiva ani încoace, în „lumea bună” a cinematografului mondial. Acest film este *Quod erat demonstrandum* (*Q.E.D.*) de Andrei Gruzsniczki, un film de atitudine, cu solid impact social-politic şi moral-filosofic, care vizează aberațiile ideologice şi securiste ale societății româneşti totalitare, filmat în alb-negru de Vivi Drăgan Vasile (tocmai pentru a ieşi mai bine în evidență gri-urile „epocii de aur”). Narațiunea cinematografică aduce în prim-plan povestea unui tânăr matematician (interpretat de Sorin Leoveanu), autor al unei teoreme revoluționare, care încearcă – cu sprijinul unei foste colege (Ofelia Popii) – să-şi publice lucrarea de cercetare într-o revistă de specialitate a unei universități americane, fără acordul Partidului Comunist, drept pentru care cei doi ajung pe mâna Securității (reprezentată de ofițerul jucat magistral de Florin Piersic jr.). Prin acest film, regizorul Andrei Gruzsniczki – care debutase cu lung metrajul *Cealaltă Irina* în anul 2009 – intră, cu drepturi depline, în rândul reprezentanților emblematici ai „noului cinema” românesc, printre care se află, de la Nae Caranfil încoace, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Corneliu Porumboiu, Ruxandra Zenide, Cătălin Mitulescu, Radu Muntean, Călin Peter Netzer, Tudor Giurgiu, Adrian Sitaru, Radu Jude sau documentarişti precum Alexandru Solomon, Thomas Ciulei, Florin Iepan... Din păcate, din repertoriul anului cinematografic 2014 au lipsit cam toate aceste nume emblematice, cu excepția lui Corneliu Porumboiu, care a fost prezent, însă, cu un psedo-film, *Al doilea joc*, prin care ne-a propus nu un *film*, ci un meci de fotbal comentat. Chiar dacă printre premierele anului a fost şi filmul de excepție al lui Andrei Gruzsiczki *Quod erat demonstrandum*, „noul cinema” românesc a fost modest reprezentat, aşadar, în anul 2014. Pe bună dreptate, filmul *Q.E.D.* a figurat de cinci ori pe lista Premiilor Gopo, repurtând toate cele patru premii de interpretare – pentru roluri principale, Florin Piersic jr. (securistul Alex Voinea) şi Ofelia Popii (pentru rolul Elenei Buciuman) şi pentru roluri secundare, Virgil Ogăşanu (Martin Scăunaşu) şi Alina Berzunțeanu (Valeria) – şi Premiul pentru cele mai bune decoruri (scenograful Cristian Niculescu). Printre nominalizații la premiile pentru roluri principale a figurat şi Sorin Leoveanu (interpretul tânărului matematician care declanşează conflictul). Cum subliniam mai sus, filmul beneficiază şi de imaginea performantă în alb-negru a directorului de imagine Vivi Drăgan Vasile. În primă şi ultimă instanță, *Quod erat demonstrandum* este şi un important film politic, deoarece prezintă convingător, neostentativ, fără prejudecăți, dar şi fără menajamente, mecanismul abject al poliției politice din ultimii ani ai regimului dictatorial.

„VECHEA GARDĂ” ÎN ANUL 2014

Printre premierele anului 2014 au fost şi câteva filme ale unor regizori consacrați. Dan Pița, de pildă, a ecranizat scrieri de Panait Istrati în filmul *Kyra Kyralina*, Radu Gabrea a semnat filmul *O poveste de dragoste, Lindenfeld*, Nicolae Mîărgineanu a propus filmul *Poarta Albă*, iar Şerban Marinescu a realizat un film de actualitate, *Doar cu buletinul la Paris*. Câteva vorbe despre fiecare dintre aceste filme.

În filmul *Kyra Kyralina*, Dan Piţa şi-a propus, pe un scenariu scris împreună cu Ioan Grigorescu, să reconstituie lumea Brăilei de la începutul veacului trecut, descrisă cu atâta vigoare şi voluptate de Panait Istrati în multe dintre scrierile sale. Cu sprijinul directorului de imagine Dan Alexandru, al scenografului Dan Toader, al autoarei costumelor Oana Păunescu, al compozitorului Adrian Enescu, regizorul Dan Piţa reuşeşte această reconstituire îndeosebi la capitolele imagine şi atmosferă, unde lumea de odinioară, atât de plastic înfăţişată de ilustrul scriitor româno-francez (şi brăilean, prin definiţie) îşi regăseşte personalitatea. Mai puţin inspirat a fost regizorul, însă, în ceea ce priveşte alegerea distribuţiei feminine. Eroinele lui Panait Istrati, Chira şi Chiralina (devenite – de ce oare? – Kyra şi Kyralina), mama şi fiica ale căror isprăvi erotice constituie substanţa prozei de inspiraţie, au fost interpretate de Iulia Dumitru şi, respectiv, Iulia Cârstea, dar au fost copii palide ale personajelor originare. Roluri convingătoare, în schimb, au realizat Mircea Rusu (Rotarul, tatăl Kyralinei), Florin Zamfirescu (crâşmarul Ilie), Constantin Florescu (Cosma), copilul Ştefan Iancu (Dragomir, copil), Corneliu Ulici (Dragomir, fratele Kyralinei, cel care istoriseşte povestea de viaţă a surorii sale)...

Filmul *O poveste de dragoste, Lindenfeld* de Radu Gabrea porneşte de la un fapt real, acela al unui sat cu etnici germani, rămas cu un singur locuitor în zilele noastre, fapt consemnat şi într-un roman de Ioan T.Morar, „Lindenfeld”, publicat în anul 2005, roman care a constituit o sursă de inspiraţie şi pentru scenariul filmului, scris de Radu Gabrea şi Adrian Lustig. Povestea filmului are în principal două personaje: un bărbat în vârstă, atins de maladia Alzheimer, Ulli (Victor Rebengiuc), care revine, după mulţi ani, din Germania, în satul natal din Banat, Lindenfeld, unde o găseşte doar pe iubita lui din tinereţe, Helga (Victoria Cociaş), revenită să trăiască în România după experienţa traumatizantă a unui lagăr siberian unde fusese deportată în anii celui de al doilea război mondial. Cei doi actori, remarcabili, susţin acest film de la cap la coadă, într-o distribuţie care mai cuprinde pe Mircea Diaconu, Gioni Georgescu, Ion Caramitru, Axel Moustache, Ioana Bugarin...

Regizorul Nicolae Mărgineanu, după ce a introdus în filmografia sa, acum câţiva ani, memorabilul film *Binecuvântată fii, închisoare*, revine la perioada obsedantelor decenii ale „epocii de aur”, rememorând secvenţe de tristă şi dureroasă amintire din anii ’50 ai veacului trecut, petrecute în lagărele de muncă silnică de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, un spaţiu sinistru al „suferinţei organizate”, pentru exterminarea indezirabililor regimului comunist. Pornit de la scenariul scris de regizor împreună cu Oana Maria Cajal – şi inspirat de volumele *non-fiction* „Vărul Alexandru” de Adrian Oprescu şi „Tortura pe înţelesul tuturor” de Florin Constantin Pavlovici –, filmul *Poarta Albă* evocă viaţa de fiecare zi a deţinuţilor din universul concentraţionar de la Poarta Albă, constituind, practic, un preţios *document* (în limitele unui „film de ficţiune”, desigur) despre silniciile epocii, despre chinurile şi umilinţele la care erau expuşi permanent, unii dintre cei mai de seamă intelectuali ai ţării, angrenaţi în exerciţiul de suferinţă al construirii Canalului dunărean. Filmul aduce un omagiu indirect şi părintelui Arsenie Boca, aflat printre personajele intrigii, dar „descoperirea” filmului este alta, de-a dreptul spectaculoasă: în secvenţele introductive aflăm (şi vedem!) că,

într-o frescă a bisericii bucureştene Elefterie, pruncul Iisus, în braţele fecioarei Maria, este îmbrăcat în zeghe de puşcăriaş (fresca era pictată de călugărul Arsenie Boca, cel care trăise experienţa Canalului la Poarta Albă!). Interpretul personajului inspirat de biografia părintelui Arsenie Boca este Bogdan Nechifor, mai apar în film (unii fugitiv) Maria Ploae (mama unui deţinut, la vorbitor), Constantin Florescu (comandantul lagărului), Ion Besoiu (profesorul Panait), Laurenţiu Bănescu (medicul), Adrian Titieni (judecătoeul)...

În filmul *Doar cu buletinul la Paris*. regizorul Şerban Marinescu spune povestea unui modest profesor de franceză care a visat toată viaţa să vadă Parisul şi, după cum o spune şi titlul filmului, perspectiva s-a apropiat foarte mult, numai că o serie întreagă de piedici, mai mult sau mai puţin birocratice, o întârzie de pe o zi pe alta. Satira practicată de Şerban Marinescu nu este caustică, tonul naraţiunii cinematografice este mai curând acela al hazului de necaz, pe care regizorul îl stăpâneşte perfect şi îl exersează cu sprijinul unui actori ideali. Personajul modestului profesor de franceză este savuros interpretat de Mircea Diaconu, într-una dintre cele mai generoase partituri ale carierei sale de comedian. Cu totul şi cu totul remarcabil în acest film este vecinul său din bloc interpretat de Dorel Vişan, actorul izbutind o compoziţie comică de-a dreptul irezistibilă. Mai joacă în film Răzvan Vasilescu, Nicodim Ungureanu, Florin Zamfirescu, Adrian Titieni, Costel Caşcaval, Anca Sigartău...

DOUĂ DEBUTURI PREMIATE ŞI UN „BONUS”

Cele două filme de debut luate în seamă la Premiile Uniunii Cineaştilor şi Premiile Gopo pentru filmele anului 2014 sunt lung metrajul de ficţiune *Planşa* de Andrei Gheorghe şi, respectiv, documentarul de lung metraj *Bucureşti,unde eşti?* de Vlad Petri.

Filmul *Planşa*, distins cu Premiul „Opera Prima” în palmaresul Premiilor Uniunii Cineaştilor, este un frumos film de dragoste. Povestea cinematografică aduce în prim plan trei personaje: un fost campion de scrimă, Alex (Silvian Vâlcu), care şi-a întrerupt cariera din pricina unui accident, ajungând ulterior antrenor la un club constănţean, unde devine antrenorul Andei (Olimpia Melinte), între cei doi dezvoltându-se o relaţie care depăşeşte barierele profesionale, fapt care tulbură relaţia Andei cu colegul ei de club Mircea (Marian Adochiţei). Regizorul Andrei Gheorghe tratează cu discreţie această poveste sentimentală, evitând, deopotrivă, sentimentalismele, melodrama sau schematismele intrigii. Două operatoare de imagine inspirate, Boroka Biro şi Alexandra Carastoian, asigură o imagine funcţională, luminoasă, acestei producţii independente („DaKino Production”, Dan Chişu) al cărei principal atu rămâne protagonista, Olimpia Melinte, cu emoţii autentice, pe parcursul întregului film.

Filmul lui Vlad Petri *Bucureşti, unde eşti?* a fost distins, la Premiile Gopo, cu premiul destinat celui mai bun film de debut. Avem de a face cu o „cronică” documentară a străzii bucureştene, întreprinsă pe parcursul unui an, după 23 de ani de la revoluţia din decembrie ’89, când bucureştenii au reieşit în stradă. Consacrat, aşadar, protestelor publice din Piaţa Universităţii desfăşurate în anii 2012-2013, filmul lui Vlad Petri rămâne un document tulburător, motiv pentru care filmul a primit şi Premiul Publicului

la Festivalul Filmului Europeran desfăşurat la Bucureşti în primăvara anului 2015.

În afara debuturilor premiate, a mai fost un debut de luat în considerație printre filmele anului 2014: este vorba despre filmul lui Răzvan Săvescu *America, venim!* (septembrie 2014), un divertisment cinematografic gustat de public, produs de Tudor Giurgiu. Este – după cum scrie Dana Duma în cronica de premieră din revista „Film" (nr. 4/2014) – „povestea unei trupe de actori provinciali care pleacă să susțină un spectacol Caragiale la New York, dar se lasă deturnată de un impresar şmecher într-un turneu de şuşe pentru românii din diaspora". Scris de Răzvan Săvescu împreună cu actrița Oana Ioachim, prezentă în distribuție, scenariul oferă roluri ofertante, care le vin „mănuşă" interpreților din trupa de actori aflată în America: Mihai Călin (în rolul unui regizor cam ratat), Gheorghe Ifrim (nevorbitor de engleză, dar cu darul imitației), Tania Popa (care cântă orice şi-şi târăşte peste tot băieţelul preşcolar), Ion Sapdaru (soțul acesteia), Adrian Văncică (actorul pus pe farse şi înamorat de ingenua trupei), Ioana Blaj (ingenua trupei), Alexandru Bindea (impresarul şmecher şi corupt)...Mai joacă în film, în rolul de efect al unei protectoare americane excentrice şi bogate, Mira Furlan (Maya)...

Despre ce „bonus" este vorba în titlul acestui capitolaş? Printre debuturile româneşti ale anului 2014 s-a numărat şi filmul Cristinei Iacob # *Selfie*. Filmul s-a numărat printre cele mai vizionate filme româneşti ale anului 2014, fapt care constituie în sine un „bonus". Este vorba despre un film tineresc, cu trei adolescente în prag de bacalaureat – Yasmine, Roxana şi Ana – care fug de acasă într-o escapadă marină, determînând câțiva părinți să pornească la drum în căutarea şi „recuperarea" lor. Escapada fetelor este foarte aventuroasă, în drumurile lor întâlnesc şi câțiva băieți, intriga dobândeşte şi accente sentimentale, fuga de acasă se încheie la Vama Veche, unde fetele sunt găsite de părinți. Prin modul în care şi-a structurat filmul, regizoarea Cristina Iacob lasă impresia că îşi cunoaşte binişor generația, „aerul" filmului fiind aerul timpului prezent. Regizoarea a colaborat, de altfel, la „coloana sonoră", cu un idol al tineretului contemporan, Smiley, asigurând, astfel, întregului film un fundal muzical nu numai atractiv, ci şi foarte consonant cu armoniile şi dezarmoniile preferate ale tinerilor de azi. Principalele roluri feminine sunt interpretate de Crina Semciuc (Yasmina), cu mult firesc în rol, de o altă actriță remarcabilă, Olimpia Melinte (Roxana, un rol, totuşi, de plan doi) şi de o debutantă în lung metraj, Flavia Hojda (Ana), încă stângace, dar cu avantaj la cântece. Cristina Iacob se bazează,, în filmul său, şi pe câțiva actori consacrați, printre care Răzvan Vasilescu, mereu activ în rolul lui „nea Ceauşu", tatăl Anei, pornit împreună cu Alina Chivulescu (la rândul ei, foarte dezinvoltă ca mamă a Roxanei) în urmărirea liceencelor evadate. Cristina Iacob şterge praful şi de pe un actor vestit de altădară, Florin Călinescu, pus în rolul unui polişist cu apucături de milițian din Vama Veche. În roluri absolut secundare (părinții Yasminei) apar şi Mihaela Rădulescu cu Dan Chişu.

„NOUL CINEMA" ŞI ISTORIA: *AFERIM!*

Regizorul Radu Jude, unul dintre cele mai sonore nume ale Noului Cinema românesc (îndeosebi datorită unor filme inspirate din realitățile actuale ale României), a schimbat, pentru o dată registrul, abordând – pe un scenariu

scris împreună cu Florin Lăzărescu – un subiect istoric, şi realizând, dacă ne raportăm la Premiile Gopo, cel mai bun film românesc al anului 2015. Efectiv, filmul *Aferim!* a obținut – dacă am numărat bine – 12 Premii Gopo (de la „cel mai bun film”, „cea mai bună regie”, „cel mai bun scenariu” până la felurite distincții tehnice). Despre ce este vorba în acest film istoric filmat de directorul de imagine Marius Panduru, distins şi el cu un Premiu Gopo? Acțiunea se petrece în Țara Românească din 1835 când zapciul Constantin (Tudor Corban), împreună cu fiul său Ioniță (Mihai Comănoiu) pornesc în urmărirea unui rob fugar, Carfin (Cuzin Toma). În drumurile lor, urmăritorii găsesc şi iau cu ei un copil țigan, Țintiric (Alberto Dinache) pe care ulterior îl vor vinde în târg, zapciul şi fiul său întâlnesc la un moment dat şi familia „moromețiană” de meşteşugari alcătuită din Victor Rebengiuc şi Luminița Gheorghiu, până la urmă robul fugar este capturat şi întors boierului Iordache Cîndescu (Alexandru Dabija, cu totul şi cu totul remarcabil, în rolul boierului-satrap), care-l pedepseşte amarnic pentru o vină, probabil, imaginară, aceea de a-i fi necinstit nevasta, Sultana. Evul Mediu, cu mentalitățile sale feudale, pare, în cele din urmă, principalul vinovat pentru rezolvările dure, brutale, ale conflictului. Personaj principal în economia intrigii este şi Sultana (Mihaela Sîrbu). Pornind de la această narațiune tensionată, şi aflat – ca şi operatorul Marian Panduru – sub influența westernului clasic (după cum o mărturisesc ambii cineaşti), regizorul Radu Jude realizează un soi de „western balcanic”, filmat în alb-negru, cu citate din filme de Howard Hawks sau John Ford, fără a renunța la principiile Noului Cinema românesc pe care îl reprezintă. Acest *road movie* de epocă are un singur fir narativ, iar din punct de vedere stilistic, este filmat în familiarele cadre-secvență lungi ale Noului Cinema românesc, cu prim-planuri accidentale. Aceasta este şi principala demonstrație a regizorului Radu Jude: relaționarea armonioasă a Noului Cinema cu Istoria. Interpreții susțin cu brio intențiile regizorale. De altfel, trei din cele patru Premii Gopo de interpretare (două pentru roluri principale, două pentru roluri secundare) au revenit actorilor din *Aferim!*, lui Tudor Corban, lui Alexandru Dabija şi Mihaelei Sîrbu. Mai joacă în film Şerban Pavlu, Gabriel Spahiu, Alexandru Bindea, Adina Cristescu...Practic, filmul este o coproducție România-Bulgaria-Republica Cehă (principalul producător fiind Ada Solomon). Ar fi de subliniat şi faptul că în palmaresul Premiilor Uniunii Cineaştilor, filmul *Aferim!* nu s-a mai bucurat de gloria obținută la Premiile Gopo: juriul UCIN i-a acordat doar Premiul Special (plus premiul pentru imagine, Marius Panduru, şi pentru scenografie, Augustina Stanciu), preferând pentru Marele Premiu filmul *Bucureşti, non-stop* de Dan Chişu (?!), un film la care ne vom referi într-un capitol viitor. Asociația Criticilor şi Filmologilor din UCIN, a considerat, însă, drept cel mai bun film al anului tot filmul lui Radu Jude *Aferim!*, care, e bine de reținut şi acest fapt, a obținut şi Ursul de argint la Festivalul Internațional al Filmului de la Berlin.

ÎNTOARCEREA LUI VLAD PĂUNESCU

Printre evenimentele marcante ale anului cinematografic românesc s-a numărat în 2015, la loc de frunte, şi întoarcerea lui Vlad Păunescu la creația cinematografică propriuzisă. Cu mulți ani în urmă, Vlad Păunescu se impunea printre cei mai valoroşi operatori de imagine ai cinematografiei noastre prin creațiile imagistice din filme precum *Concurs*, *Faleze de nisip*,

Dreptate în lanțuri de Dan Pița, *Întoarcerea din iad* şi *Flăcări pe comori* de Nicolae Mărgineanu, *Domnişoara Aurica* şi *Cei care plătesc cu viața* de Şerban Marinescu, *Drumeț în calea lupilor* de Constantin Vaeni. Când a renunțat la meseria de operator, după respectivele succese, am regretat foarte mult, chiar dacă Vlad Păunescu n-a părăsit lumea filmului, ba mai mult, a pus bazele celei mai importante Case de producție, „CastelFilm", o societate cu sute de creații majore la activ. Iată că Vlad Păunescu, spre bucuria noastră, a revenit în 2015 la creația propriuzisă, ba mai mult, a devenit regizor de lung metraj, prin filmul *Live*. Este normal, cred, în aceste condiții, să consider întoarcerea lui Vlad Păunescu drept unul dintre principalele evenimente ale sezonului cinematografic românesc. Filmul *Live* este, în primă şi ultimă instanță, povestea de viață a unei realizatoare TV, Ema, supranumită şi „regina directului" (prima variantă de titlu a filmului), ea fiind autoarea unor emisiuni de investigații în direct. Această poveste de viață începe din copilăria personajului, când Ema avea doar vreo 10-12 ani şi era o copiliță rătăcită în universul rece şi deprimant al unui orfelinat. Singura rază de lumină în existența chinuită a personajului era sosirea maşinii de pâine, condusă de Iosi (Tudor Chirilă), tânărul şofer care aproviziona orfelinatul. Copilăria personajului, relația sufletească dintre fetița necăjită din orfelinat şi şoferul maşinii de pâine constituie zona de forță a filmului, chiar dacă centrul de greutate tematică al filmului este, desigur, altul, filmul îşi propune să vorbească, în primul rând, despre inițiativele civice ale ziaristei de investigații Ema, şi, în speță, despre strădaniile ei, cu prețul propriei integrități, de a împiedeca extinderea unui parc eolian pe terenurile unor morminte scitice. Dar, repet, în secvențele de la orfelinat regizorul însuşi se regăseşte cel mai bine pe sine şi izbuteşte secvențe de-a dreptul pasionante îndeoseni datorită faptului că în rolul Emei la 10-12 ani a descoperit o mică minune, pe Crina Tofan, o fetiță admirabilă, cu chip seducător şi însuşiri artistice surprinzătoare, captivante, care crează un personaj memorabil, antologic, realizând, zic, o performanță interpretativă supremă a anului cinematografic. De aici încolo, scenariul filmului îşi pierde concentrația şi include rezolvări cel puțin discutabile. Acțiunea sare în perioada de peste ani, când Ema (devenită Rodica Lazăr, la rândul ei convingătoare) este ziaristă TV de investigații, numai că fostul şofer al maşinii de pâine a ajuns între timp un mare magnat (?!) şi a devenit tatăl adoptiv al Emei (regizorul Vlad Păunescu mai face o greşeală, punându-l pe Tudor Chirilă în situația unei compoziții de vârstă cu baston). Demersurile civice ale Emei rămân plauzibile (chiar dacă trec prin faze exagerat de aventuroase), aşadar putem considera că filmul îşi atinge principalele țeluri tematice. Oricum, în ciuda gafelor sale, filmul *Live* ne determină să salutăm încăodată, cu bucurie, întoarcerea pe platouri a lui Vlad Păunescu şi să-i aşteptăm în continuare creația regizorală.

2015: NOUL CINEMA ROMÂNESC MERGE MAI DEPARTE...

Câțiva dintre regizorii de frunte ai Noului Cinema Românesc au propus spectatorilor noi filme reprezentative în anul 2015: Corneliu Porumboiu (după *A fost sau n-a fost?*, *Polițist, adjectiv*, *Când se lasă noaptea peste Bucureşti sau metabolism*) a realizat filmul *Comoara*, Tudor Giurgiu (după *Legături bolnăvicioase* şi *Despre oameni şi melci*) a lansat filmul *De ce eu?*, iar Radu Muntean (după *Furia*, *Hârtia va fi albastră*, *Marți, după Crăciun*) a

propus filmul *Un etaj mai jos*. Despre aceste trei filme noi, ca şi despre cel mai recent film al regizoarei Anca Damian, *Muntele magic*, care continuă experimentul docu-dramei animate, adică al mixării documentarului cu animaţia şi ficţiunea (lansat în filmul *Crulic – drumul spre dincolo*), în rândurile de mai jos...

În filmul *Comoara* de Corneliu Porumboiu, este vorba despre doi oameni, Costi şi Adrian, care pornesc în căutarea unei comori. Costi (Cuzin Toma) este atras în această aventură de vecinul său, Adrian (Adrian Purcărescu), cel care crede că străbunicul său, înaintea venirii comunişţilor la putere, a îngropat o comoară în curtea casei sale din satul natal. Cei doi căutători ai comorii vor să afle dacă legenda acestei comori are tangenţe cu realitatea, dar filmul nu trezeşte interes doar prin principalul său fir narativ (căutarea propriuzisă a comorii) ci şi prin dialectica relaţiilor dintre personaje pe parcursul acestei aventuri (cu detectoare de metale şi alte tehnici ingenioase), ca şi prin finalul pe care unii comentatori l-au considerat „magic". „Cheia" filmului este, se pare, legenda lui Robin Hood, legenda pe care Costi o citeşte copilului său la începutul filmului. Din distribuţie mai fac parte Cristina Toma, Nicodim Toma, Radu Bânzaru, Dan Chiriac, Florin Kevorkian, Laurenţiu Lazăr, Iulia Ciochină...

Filmul *De ce eu?* al lui Tudor Giurgiu porneşte de la un caz real, sinuciderea unui procuror, petrecută în anul 2002. Este vorba despre procurorul Cristian Panait (1973-2002) care s-a sinucis după ce a fost împiedecat de feluriţi factori să rezolve un caz flagrant de corupţie. Procurorul Cristian din film (interpretat de Emilian Oprea) investighează cazul unui coleg procuror suspectat de luare de mită, fals şi uz de fals, sustragere de documente. Filmul are profunde implicaţii social-politice, o remarcabilă ţinută civică. Mai joacă în film Mihai Constantin (un procuror), Andi Vasluianu (alt procuror), Olga Delia Mateescu (ministrul justiţiei), Virgil Ogăşanu (procurorul general al României), Radu Bânzaru (primul ministru), Andreea Vasile, Sore Mihalache, George Remeş, Corneliu Ulici, Nora Covali... Directorului de imagine Marius Panduru, un nume de bază al Noului Cinema Românesc, i se datorează rezolvările plastice, spectaculoase uneori, ale filmului.

Un film cu solide implicaţii civice este şi *Un etaj mai jos*, poate cel mai de anvergură film al regizorului Radu Muntean, după *Hârtia va fi albastră*. Personaj central este un cetăţean dintr-un bloc, Sandu Pătraşcu, care, după ce are ghinionul de a fi unicul martor al unei altercaţii domestice soldate cu o crimă (şi petrecute cu un etaj mai jos), trebuie să înfrunte şi conflictul dintre posibilul ucigaş şi propria conştiinţă. La baza acestui atractiv film de suspans a stat scenariul scris de regizor împreună cu Alexandru Baciu şi Răzvan Rădulescu. În rolul lui Sandu Pătraşcu apare Tudor Corban (aflat la al doilea rol important în 2015, după acela al zapciului Constantin din *Aferim!*), din distribuţie mai fac parte Oxana Moravec (Olga Pătraşcu), Ionuţ Bora (Matei, fiul lui Sandu Pătraşcu), minunata actriţă Tatiana Iekel, Iulian Postelnicu şi alţi câţiva actori de prim plan, Vlad Ivanov, Ioana Flora, Constantin Drăgănescu...

Prin filmul *Crulic – drumul spre dincolo* (2011), regizoarea Anca Damian, mixând documentarul (filmul pornind de la un caz real, acela al lui Claudiu Crulic, un cetăţean român care decedează într-o închisoare poloneză, unde

executa o pedeapsă pentru o vină imaginară) cu animația (personajele reale dobândind şi variante desenate, devenind desene animate) şi cu ficțiunea (povestea morții lui Crulic fiind spusă chiar de el de pe lumea cealaltă), mixând, aşadar, documentarul cu animația şi cu ficțiunea, Anca Damian a lansat, practic, un gen cinematografic nou, să-i zicem docu-drama animată. Iată că, după cinci ani, regizoarea recidivează, ne propune o a doua docu-dramă animată, *Muntele magic*, anunțându-ne chiar că intenționează o trilogie despre eroism. Regizoarea îşi alege un alt personaj cu o existență frământată, pe Adam Jacek Winkler, un polonez refugiat politic, în anii '60 ai veacului trecut, la Paris, deopotrivă artist fotograf, alpinist şi... răzvrătit, un om care a luptat în Afganistan alături de mujahedini împotriva sovieticilor. Filmul Ancăi Damian este centrat pe relația destinului individual cu istoria, şi această nouă docu-dramă animată a autoarei străbate aproape jumătate de secol de istorie. Anca Damian a scris scenariul filmului *Muntele magic* împreună cu Anna Winkler, fata personajului central al filmului, cea care evocă cu candoare, emoție şi respect biografia agitată a tatălui ei, considerat de unii comentatori un Don Quijote, un „cavaler rătăcitor" în secolul XX. Luat drept erou, Adam Jacek Winkler, prin comportamentul său, prin contradicțiile existenței sale, este mai curând un anti-erou. De aceea, poate, povestea tragică şi sensibilă a vieții şi morții lui Winkler devine uneori burlescă. Regizoarea Anca Damian stăpâneşte, altfel, perfect genul tracico-comic, a dovedit-o şi în docu-drama animată anterioară. Să ne amintim de pildă, accentele hazlii care apăreau în tragica poveste a morții lui Crulic, rostită de Vlad Ivanov într-un dulce grai moldav, de pe „lumea cealaltă". Erou sau anti-erou, personajul central al filmului *Muntele magic* rămâne un personaj captivant. Erou sau anti-erou? De fapt, bărbatul care a escaladat Mont-Blanc-ul, luptătorul eroic din Afganistan, omul care a trăit cu ideea de a salva lumea, piere, ca alpinist, înfruntând muntele, într-o ascensiune solitară pe masivul Mont Maudit. Practic, *Muntele magic* este o coproducție, România-Franța-Polonia, printre protagonişti sunt francezi şi polonezi, Jean Marc-Barr, Cristophe Mossec, Jerzy Radzwilowicz, iar în echipa de animatori au fost şi câțiva străini: Theodore Usher, Raluca Popa, Dan Panaitescu, Sergiu Negulici, Dragoş Ştefan, Tonek Ducki...Nu este de lepădat informația că filmul *Muntele magic* de Anca Damian a fost distins cu peste 25 de premii internaționale şi naționale, printre care acelea de la Annecy, Karlovy Vary, Ottawa. Leipzig, Amiens, Gyor sau Premiile Gopo şi UCIN. Creativitatea experimentală a regizoarei Anca Damian a fost, aşadar, apreciată peste tot, în lumea filmului mondial...

FILME CU DESCHIDERE SPRE PUBLIC

După debutul exploziv de acum câțiva ani, cu seria alcătuită din filme precum *Websitestory*, *Ursul*, *Şi caii sunt verzi pe pereți*, *Déjà vu*, regizorul Dan Chişu a propus, în 2015, un alt film cu reală „deschidere" spre public, *Bucureşti Non Stop*. Un film foarte important, din moment ce, în anul în care filmul *Aferim!* de Radu Jude obține 12 Premii Gopo, juriul Uniunii Cineaştilor a acordat Marele Premiu UCIN tocmai filmului *Bucureşti Non Stop* de Dan Chişu. Despre ce este vorba în acest *Bucureşti Non Stop*? Filmul înfățişează o noapte din viața unui magazin non stop situat într-un cartier de blocuri, cu ajutorul a patru poveşti intersectate, legate între ele printr-un personaj comun, aşa numitul „băiat de la non stop" (interpretat de Gheorghe

Ifrim). Fiecare dintre personajele aduse în prim plan vine cu propria sa poveste de viață (sau de moarte, cum se întâmplă înspre final), aşadar istorii dramatice sau tonice se juxtapun în filmul lui Dan Chişu, aşa ca-n viață, confidentul tuturor personajelor fiind nu numai băiatul de la non stop ci şi spectatorul din stal. Personajele filmului sunt interpretate de actori de formații diferite, printre care Cuzin Toma, Olimpia Melinte, Dorian Boguță, Alexandru Papadopol, Lia Bugnar, Ion Besoiu (într-un rol, cum am mai spus-o, testamentar), Dorina Lazăr...

Regizoarea Cristina Iacob după ce a realizat filmul *#Selfie*, considerat cel mai vizionat film românesc din anul premierei (ceea ce constituie – nu-i aşa? – o performanță în sine), a propus spectatorilor, în 2015, un nou film cu largă deschidere spre public, *Poveste de dragoste*. Cum o spune şi titlul, avem de a face cu o poveste de dragoste, povestea de dragoste a doi tineri artişti, care se cunosc din întâmplare, Aprilia şi Sebastian (ea actriță, el violonist), acțiunea petrecându-se în preajma sărbătorilor de iarnă, la Braşov. Povestea de dragoste conține multe peripeții, este o poveste cu năbădăi, cu despărțiri şi regăsiri, dar şi cu un happy end spectaculos, produs tot din întâmplare. Scenariul este scris de Cristina Iacob şi Dan Chiriac. Aprilia şi Sebastian sunt interpretați de Raluca Aprodu şi Dragoş Bucur, tînăra interpretă fiind prezentă, pentru rolul Apriliei, în palmaresul Premiilor U.A.R.F. (Uniunea Autorilor şi Realizatorilor de Film), ca şi regizoarea Cristina Iacob, pentru filmul său. Mai joacă în film Mimi Brănescu, Mirela Oprişor, Vlad Zamfirescu, Gabriela Popescu, Patricia Poslusnic, Oltin Hurezeanu, Ionuț Bora...Directorul de imagine al filmului este Viorel Sergovici şi lui i se datorează în mare parte faptul că filmul este şi o poveste de dragoste pentru oraşul de la poalele Tâmpei, Braşovul devenind personaj principal al filmului, cu atmosfera sa sărbătorească, cu imensul brad multicolor din Piața Sfatului, cu animația de pe strada pietonală din centru, cu turnurile de apărare ale cetății de pe dealurile din preajmă. Regizoarea Cristina Iacob a avut, desigur, şi ea un cuvânt de spus în acest sens...

Concluziv, reiau şi întăresc afirmația din titlu: *Bucureşti Non Stop* de Dan Chişu şi *Poveste de dragoste* de Cristina Iacob sunt două filme cu largă şi benefică deschidere spre public...

Ar fi putut avea deschidere spre public şi filmul lui Mihai Mihăescu *Fata cu ochii verzi*, ecranizare liberă a romanului memorialistic „Gaudeamus” (partea a doua din „Romanul adolescentului miop” de Mircea Eliade), dar filmul, cu caracter experimental, răspunde doar parțial aşteptărilor, poate şi pentru că Andrei Grigore Sava, interpretul personajului central, alter-ego-ul romancierului, nu captează interesul scontat. Prezențe convingătoare sunt cele două muze ale lui Mircea, eterata Nişka şi hedonista Nonora, interpretate de Tatiana Grigore şi Claudia Chiraş.

DEBUTURILE ANULUI CINEMATOGRAFIC 2015

Dintre debuturile anului cinematografic românesc 2015, m-a interesat în mod deosebit intrarea în cinematograf a foarte tânărului regizor Nicolae Constantin Tănase, fiul reputatului operator-regizor Dinu Tănase, cu filmul *Lumea e a mea*. Eroina principală a filmului, Larisa (interpretată de Ana Maria Guran), este elevă la un liceu constănțean, o adolescentă cu trăiri intense, care vrea totul de la viață, strigătul ei fiind, de fapt, strigătul unei

întregi generații, generația 2000. Acesta ar fi punctul principal de atracție al acestui film de debut: faptul că își propune, printr-un personaj atașant, să vorbească despre sentimentele, gândurile, neliniștile, temerile, aspirațiile, bucuriile și tristețile adolescenților de azi, al căror viitor este incert, nebulos, după cum ne lasă să înțelegem filmul. Dar filmul trezește un viu interes și din punct de vedere stilistic: este gândit de regizor și filmat de operator (foarte tânărul, și el, Daniel Kosuth, fiul reputatului operator Gabriel Kosuth) ca un film de gros-planuri, mai ales când este vorba despre principalul personaj feminin. Pornit de la un scenariu de Raluca Mănescu, filmul lui Nicolae Constantin Tănase este susținut de o distribuție îndeosebi tânără, alături de Ana Maria Guran, care duce greul filmului (binemeritând Premiul Gopo destinat „tinerei speranțe"), apar Dan Rădulescu, Iulia Ciochină, Florin Hrițcu, Oana Rusu, Ana Vătămanu...

Un alt debut al anului cinematografic 2015 a fost filmul *Acasă la tata* de Andrei Cohn. Un tânăr scriitor, Robert, se întoarce în satul său natal, după trei ani de la moartea mamei sale. Relația sa cu tatăl este oarecum distantă, cei doi au avut rare prilejuri de întâlnire în ultima vreme. Acasă, la tata, în satul natal, Robert reîntâlnește doi foști colegi de clasă, pe Petrică, cel mai bun prieten al său din copilărie (astăzi însurat și cu copii) și pe Paula, iubita lui din adolescență. Pe parcursul a numai 24 de ore, Robert rescrie toate relațiile cu trecutul, cu tatăl, cu prietenul și cu prima iubire: acesta este filmul lui Andrei Cohn, care are și meritul de a ne arăta satul românesc de azi, ceea ce alte filme românești n-o prea fac. Diatribuția filmului este ofertantă: Alexandru Papadopol (Robert), Andi Vasluianu (Petrică), Florin Zamfirescu (tatăl), Mirela Oprișor (soția lui Petrică), Ioana Flora (Paula), Natașa Raab (Iuliana), Sorin Cociș (unchiul). Directorul de imagine Andrei Butică a servit funcțional debutul regizorului Andrei Cohn...

Autoportretul unei fete cuminți a însemnat debutul în lung metraj al regizoarei Ana Lungu. Protagonista intrigii, Cristiana, este o tânără de 30 de ani care își împarte viața între doctoratul în inginerie seismică, discuțiile cu doi prieteni apropiați, Alex și Michelle, și întâlnirile (rare, dar foarte așteptate) cu un bărbat căsătorit, Dan, cu care are o relație. După mutarea din bloc a părinților, eroina rămâne singură, într-un apartament de patru camere, și se hotărăște să-și ia un câine, visul ei din copilărie. Cam acestea sunt datele principale ale „autoportretului", care, cel puțin parțial, se pare că este și un autoportret al regizoarei. Un argument în acest sens ar fi faptul că părinții Cristianei din film sunt interpretați de părinții regizoarei, Dan și Magdalena Lungu. Altfel, din distribuție fac parte Elena Popa (Cristiana), Iris Spiridon (Michelle), Andrei Enache (Alex), Emilian Oprea (Dan), Fatma Mohamed (Mădălina), Radu Iacoban (Radu), Anca Puiu (care este și producătoarea filmului). Regizoarea are la activ și un metraj mediu, *Burta balenei*, un film cu carieră internațională realizat în 2010.

Talentatul operator Cristian Comeagă se află, practic, la al doilea film de lung metraj (după comedia polițistă de gust îndoielnic pe care am ignorat-o la data premierei, *La bani, la cap, la oase*), *Cel ales*. Tocmai pentru că am ignorat primul film, vorbim despre *Cel ales* ca despre un film de debut. Avem de a face tot cu un policier. Cu 30 de ani în urmă, domnul X (Bogdan Stanoevici) a fost ajutat să fugă din țară. După fuga din țară i s-a cerut, în schimb, un favor, și nu un favor oarecare, ci o crimă. Întâi s-a împotrivit, și

ezitarea lui l-a costat enorm. A trebuit să renunțe la identitate, la familie, să părăsească țara de adopție...Cam asta este povestea celui ales din filmul lui Cristian Comeagă în care mai apar Olimpia Melinte (Marcela), Nicodim Ungureanu (Escu), Laura Cosoi (Nora), George Remeş (Carol), Mărioara Sterian (Mathilde), Ion Haiduc (dr Molnar)...

CRISTIAN MUNGIU, DIN NOU PREMIAT LA CANNES

Anul 2016 a reprezentat o premieră absolută pentru cinematografia română. Pentru prima oară, în competițiile oficiale ale Festivalului de la Cannes, au fost selecționate cinci (!) filme româneşti, dintre care două au figurat în palmarese: *Bacalaureat* de Cristian Mungiu a obținut Premiul de Regie în competiția principală, iar filmul *Câini* de Bogdan Mirică a primit Premiul FIPRESCI (Federația Internațională a Presei Cinematografice) în competiția „Un certain regard"). În competiția principală a mai fost selecționat filmul *Sieranevada* de Cristi Puiu (la care ne vom referi într-un capitol viitor), în timp ce în competiția de scurt metraje a figurat filmul *4:15 sfârşitul lumii* de Cătălin Rotaru şi Gabi Virginia Sarga, iar în secțiunea „Cinefondation" a fost filmul *Toate fluviile curg* în mare de Alexandru Badea. Consistenta prezența românească a fost completată de invitarea Ancăi Damian la programul „Talents Adami Cannes". Cum spuneam, o prezență românească atât de consistentă la Cannes reprezintă o situație fără precedent, iar faptul că regizorul Cristian Mungiu ocupă din nou un loc important în palmares, el obținând Premiul de Regie (după senzaționalul „Palme d'Or" obținut de filmul *4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile*), constituie, deasemenea, un important punct câştigat al cinematografiei noastre. Noul film al lui Cristian Mungiu, *Bacalaureat*, este un film cu solide implicații morale, povestea unui medic din zilele noastre, Romeo Aldea, a cărei fiică, Eliza, se află în zilele decisive ale examenului de maturitate. Filmul începe cu câteva semnale de alarmă (dar nu continuă pe această pistă de policier!); în primele secvențe o piatră sparge fereastra sufrageriei din locuința doctorului, iar nu peste multă vreme, medicul îşi găseşte spart şi parbrizul maşinii sale. Între timp are loc şi o tentativă de viol împotriva fiicei sale, în urma căreia fata rămâne cu mâna dreaptă în atele, fapt care îi primejduieşte şi proba scrisă la bacalaureat. De aici încep problemele doctorului Aldea, care se arată dispus la o serie întreagă de concesii morale pentru a nu periclita bacalaureatul fiicei sale (în condițiile în care eminenta elevă obținuse o bursă la o universitate engleză). Practic, de aici, de la această situație delicată, începe prăbuşirea morală a personajului central, care îşi riscă reputația de medic onest (încercând să obțină bunăvoința şefului comisiei de bacalaureat contra unui loc privilegiat pe lista transplanturilor de ficat), şi recurge la felurite alte tertipuri şi compromisuri pentru a asigura succesul fetei la bac. El este, desigur, un părinte iubitor, dar fisurile sale morale dau de gândit fiicei, care, spre deosebire de tată, se salvează moral, refuzând compromisul, reuşind să se salveze fără a accesa „codul secret" al intervenției. Pentru că vorbeam despre fisurile morale ale tatălui, să spunem şi faptul că personajul, pe parcursul desfăşurării intrigii, dovedeşte că nu este, aşa cum părea, un doctor-model, dar, în plus, aflăm totodată că nu este nici un familist-model: el este de fapt un soț adulterin care păstrează armonia de suprafață a căminului doar de dragul fetei. Filmul *Bacalaureat* are câteva creații actoriceşti memorabile. Greul filmului îl duce, desigur,

Adrian Titieni în rolul doctorului Romeo Aldea, cu reacții de mare autenticitate, cu un firesc remarcabil, cu nuanțări şi justificări psihologice exacte ale acțiunilor sale. Îl secondează, cu o creație interpretativă antologică, Vlad Ivanov, în rolul polițistului-prieten Ivanov (!), un personaj cu o personalitate acaparantă. Rolurile feminine, ca întotdeauna, au, în filmele lui Cristian Mungiu, o capacitate de seducție specială: aşa se întâmplă şi acuma, cu Maria Drăguş (Eliza), Lia Bugnar (soția dezabuzată), Mălina Manovici (amanta la capătul răbdării), Alexandra Davidescu (mama înțelegătoare). Imaginea operatorului Tudor Vladimir Panduru este, la rându-i, performantă.

CRISTI PUIU ŞI *SIERANEVADA*

Premiera mondială a filmului *Sieranevada* de Cristi Puiu a avut loc la Festivalul Internațional de la Cannes, drept pentru care, înainte de a oferi câteva date esențiale despre acest film – o coproducție România-Franța-Bosnia şi Herțegovina-Croația-Macedonia –, recurg la opinii exprimate în presa franceză. Mathieu Macheret, de pildă, scrie în „Le Monde”: „La prima vedere, *Sieranevada* se înscrie în câmpul identificabil al cinematografului românesc: planuri-secvență, conversații homerice frizând absurdul, o abordare prozaică ce nu vrea să înfrumusețeze banalitatea decorului. Dar filmul nu se reduce la atât. Ceea ce obsedează cinematograful lui Puiu este retranscrierea unui timp aproape real, în care povestirea curge fără întrerupere, ceea ce îi acordă valoarea de lentă revelație”. Criticul israelian de origine română Dan Făinaru scria despre *Sieranevada*, după proiecția de la Cannes: „Trei ore, filmări aproape în întregime într-un spațiu închis, un apartament vechi, familie şi prieteni strânşi să celebreze memoria recent dispărutului pater familias, iată ceea ce ar fi putut să sperie publicul obişnuit, să-l țină departe. Nu este de mirare că atât de mulți parteneri şi-au unit forțele pentru ca filmul să ajungă pe ecrane. Nu ar fi exclus ca toți aceştia să împartă în final unul dintre trofeele principale ale Cannes-ului, poate chiar pe cel suprem”. Un bun cunoscător al filmului românesc, Eric Neuhoff, scria în „Le Figaro”: „Cristi Puiu nu stă să-şi tragă sufletul o clipă. Vorbele curg şuvoi. La început avem o oarecare dificultate de a afla hramul fiecărui personaj, dar încet-încet piesele acestui puzzle se aşează. Filmul este lung, trei ore, dar şi această lungime participă la cota de interes. Vinul dezleagă limbile. Se ivesc prilejurile unor bilanțuri. Precum la Renoir, fiecare are dreptatea sa...Pur şi simplu, un film plin de adevăr, care ne pune pe gânduri”...Concluzia lui Peter Debruge, în „Variety” este: „Un film care nu-ți dă pace”...Care sunt, de fapt, premisele acestui film care nu-ți dă pace? La trei zile după atacul terorist asupra redacției săptămânalului parizian Charlie Hebdo şi la 40 de zile după moartea tatălui său, Lary, un doctor de vreo 40 de ani îşi petrece duminica în familie, cu o reuniune de comemorare a tatălui său. Acestea ar fi premisele intrigii. Printre interpreții filmului întâlnim pe Mimi Brănescu (Lary), Andi Vasluianu (Mihăiță), Tatiana Iekel (Evelina), Bogdan Dumitrache (Relu), Dana Dogaru (doamna Mirică), Ioana Crăciunescu (doamna Popescu), Ana Ciontea (tanti Ofelia), Eugenia Bosânceanu (vecina în vârstă), debutanta Cătălina Moga. Dar iată şi concluzia unei mini-cronici publicate în revista română „Film” de către criticul turc Alin Tascyan, preşedinta în funcție a FIPRESCI (Federația Internațională a Presei Cinematografice): „Vedem clar natura relațiilor dintre

membrii familiei şi ne identificăm cu ei şi cu situaţia, care are o dimensiune cu adevărat universală. Preotul întârzie, tânăra verişoară aduce o prietenă răvăşită, sora este supărată pe o vecină vârstnică, susţinătoare a sistemului comunist, un unchi dubios apare şi declanşează o încăierare, iar familia nu reuşeşte să se aşeze în jurul mesei şi să înceapă să mănânce. Referinţele la Buñuel şi umorul ne oferă o imensă plăcere şi fac din *Sieranevada* un film particular. Ar fi trebuit să câştige cel puţin Grand Prix-ul la cea de-a 69-a ediţie a Festivalului de Film de la Cannes". Subscriu la opinia criticului turc, întărind-o: *Sieranevada* reprezintă, pentru Cristi Puiu în particular şi pentru filmul românesc în general, un moment de apogeu.

ALŢI REGIZORI REPREZENTATIVI AI NOULUI CINEMA ROMÂNESC

Dintre regizorii reprezentativi ai Noului Cinema Românesc au fost activi în 2016 Nap Toader (care debutase sub alt nume, Napoleon Helmis şi care are la activ filme precum *Italiencele* şi *Nuntă în Basarabia*), cu filmul *03.ByPass*, Cătălin Mitulescu (*Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii*, *Loverboy*), acum cu *Dincolo de calea ferată*, Ruxandra Zenide (autoarea superbului film *Ryna*), acum cu *Miracolul din Tekir*, şi Marian Crişan (autorul filmelor *Morgen şi Rocker*), acum cu *Orizont*. Despre *03.ByPass* şi *Dincolo de calea ferată*, despre *Miracolul din Tekir* şi *Orizont*, câteva consideraţii în rândurile de mai jos.

Filmul *03.ByPass* de Nap Toader este o incursiune în lumea ambulanţierilor, principalele personaje fiind echipajul de salvare 03, alcătuit dintr-o doctoriţă în pragul divorţului (Medeea Marinescu), un asistent foarte săritor, atent la mişcările sentimentale ale doctoriţei (Alexandru Potocean) şi un şofer, înglodat în datorii şi cam slobod la gură (Gabriel Spahiu). Cei trei angajaţi ai serviciului de ambulanţă acţionează în zona limitrofă a Bucureştiului, în acţiuni de salvare a unor pacienţi aflaţi în stare critică. Într-una din aceste acţiuni, când au de a face cu un pacient muribund, cei trei descoperă, sub salteaua bătrânului agonizant (vrând să-i aranjeze aşternutul), un teanc de bancnote verzulii. Echipajul de salvare îşi face datoria medicală, transportă pacientul la spital, cei trei rămân cu ochii pe bătrân, dar cu gândul la valuta de sub saltea. Reacţia la stimulul financiar a celor trei este diferită, doctoriţa se refugiază într-un inventat slogan mincinos „banii nu există", şoferul parează moralitatea kantiană în manieră dâmboviţeană, iar asistentul cedează rapid tentaţiilor apărute pe traseu. Fireşte, problematica principală a filmului este de ordin moral, nu medical. După o noapte de frământări, dileme şi tensiuni, dimineaţa vine cu limpeziri: pacientul a murit, bypass-ul imoral este pe cale să reuşească. Cei trei interpreţi susţin aplicat conflictul etic: Medeea Marinescu este doctoriţa fragilă şi fermă, foarte exactă din punct de vedere profesional şi cam şovăitoare în deciziile imorale, Alexandru Potocean găseşte „cheia" personajului descurcăreţ şi rapid coruptibil, în timp ce Gabriel Spahiu (care a mai condus o ambulanţă şi în *Moartea domnului Lăzărescu*) desenează cu succes portretul unui mic bucureştean tipic. Lui Nap Toader îi aparţin, deopotrivă, scenariul şi regia acestui film, (după ce un scenariu iniţial era semnat de Alin Ludu Dumbravă şi Dan Stănculescu), în timp ce autorul unei imagini funcţionale este Silviu Stavilă. Filmul lui Cătălin Mitulescu, deopotrivă scenarist şi regizor, *Dincolo de calea ferată*, este o coproducţie România-Suedia-Italia, iar din punct de vedere narativ este, deasemenea, o

poveste de dragoste româno-italiană, deoarece personajul masculin al acestei trame sentimentale, Radu (iarăşi Alexandru Potocean) este plecat de câtăva vreme în Italia, unde-l aflăm la începutul filmului, într-o staţiune montan-lacustră, sunând la telefon Bucureştiul, la capătul firului fiind o mamă lascivă (Ada Condeescu), care se încăpăţânează să nu răspundă. După un an de despărţire, cei doi se revăd, deoarece Radu revine în ţară, unde îşi găseşte, însă, soţia complet schimbată, distanţa a creat confuzie şi neîncredere între ei. Cei doi încearcă să depăşească „momentul mort" al relaţiei lor sentimentale, dar se regăsesc cu greu, momentul culminant al filmului (şi al nopţii de chinuri sentimentale) fiind o nuntă în cartier, dincolo de calea ferată, unde cei doi, parcă, reuşesc o comunicare consensuală (filmul s-ar fi putut intitula, fără grijă, şi *Cum mi-am petrecut sfârşitul nunţii*!). Cei doi protagonişti, Ada Condeescu şi Alexandru Potocean marchează atent şi nuanţat momentele de criză şi de împlinire ale relaţiei lor sentimentale, într-o distribuţie în care întâlnim şi multe chipuri noi, din care fac parte, printre alţii, Dragoş Moştenescu, Luminiţa Erga, Maria Dănescu, Daniel Tomescu. Performantă este şi imaginea româno-italiană datorită operatorului Liviu Mărghidan. În finalul filmului îl regăsim pe Radu în staţiunea montano-lacustră italiană, unde era la începutul filmului, numai că de data asta o are alături pe mama lascivă din primele secvenţe, şi copilul, semn că relaţia sentimentală a celor doi soţi s-a redresat.

Două dintre filmele Noului Cinema Românesc au avut un caracter mai special. M-aş referi întâi la *Miracolul din Tekir* de Ruxandra Zenide. Cum bine se ştie, Ruxandra Zenide (care realizase filmul *Ryna* înainte ca regizorul Corneliu Porumboiu să realizeze *A fost sau n-a fost?* şi înainte ca regizorul Cătălin Mitulescu să realizeze *Cum mi-am petrecut sfârşitul lumii?*, dar a ajuns pe ecranele româneşti după cei doi regizori, care, la premiera filmelor lor, au fost, pe drept, consideraţi pionieri ai Noului Cinema Românesc) Ruxandra Zenide, aşadar, a intrat cu întârziere în istoria Noului Cinema Românesc. Regizoarea – ale cărei filme sunt coproducţii româno-elveţiene, Elveţia fiind ţara ei de rezidenţă – revine în 2016 pe ecranele noastre cu un film mai ciudat (încă din titlu), *Miracolul din Tekir*, un film captivant şi misterios care propune în prim plan povestea unei fete simple din Deltă, Mara (Dorotheea Petre), care îşi susţine existenţa făcând masaje cu nămol terapeutic (într-un peisaj dobrogean cu nămoluri, la rândul său, captivant şi miraculos), fiind considerată vraciul unui sat de pescari dar care, după ce rămâne gravidă, şi povesteşte sătenilor că sarcina se datorează nămolului şi nu unui om, este izgonită de consătenii ei, care o consideră vrăjitoare, şi ajunge într-un hotel din zona lacului Techirghiol, unde funcţionează şi un centru SPA, acolo cunoaşte o femeie bogată şi frumoasă, Lili (Elena Löwensohn), între cele două femei (Lili căutând cu disperare să găsească o soluţie împotriva infertilităţii, dorind neapărat să rămână însărcinată) creindu-se o relaţie şi ea captivantă şi misterioasă. Scenariul este definitivat de regizoare împreună cu Doina Ruşti şi Alex Iordănescu, iar din distribuţie mai fac perte, printre alţii, Daniela Nane, George Pişтereanu, Mirela Oprişor, Nicodim Ungureanu, Mara Nicolescu, Valentin Popescu, Constantin Florescu...Imaginea filmului este asigurată de un director de imagine elveţian, Hélène Lourat.

Un film de mare originalitate este şi *Orizont* de Marian Crişan, chiar dacă punctul său de plecare este nuvela clasică a lui Ioan Slavici „Moara cu noroc”. Numai că Marian Crişan nu şi-a propus un *remake* al capodoperei cinematografice *Moara cu noroc* de Victor Iliu: el şi-a propus o adaptare la realităţi contemporane a tramei din nuvela clasică. Locul cârciumarului Ghiţă (Constantin Codrescu) este luat de cârciumarul Lucian (András Hatházi), locul Anei (Ioana Bulcă) este luat de Andra (Rodica Lazăr), Lică Sămădăul (Geo Barton) este Zoli (Zsolt Bogdan), un mafiot al tăierilor ilegale de păduri, hanul de la răscruce este înlocuit de cabana „Orizont” din Munţii Apuseni, iar conflictul clasic, cu complicaţiile sale sentimentale, este reeditat, în linii mari, dar cu anumite „corecţii” (Lucian şi Andra, de pildă sunt salvaţi de deznodământul tragic al personajelor din nuvela lui Slavici şi filmul lui Victor Iliu, doar Zoli suferă finalul justiţiar). În finalul filmului, Lucian şi Andra, împăcaţi, şi împăcaţi cu sine, trăiesc emoţionaţi sărbătoarea pascală, în noaptea de Înviere. Mai apar în film Radu Ciobănaşu (un poliţist), Elena Ivanca (Femeia în negru), Maria Seles (Victoria), copilul Vlad Corb. Imaginile operatorului Oleg Mutu sunt performante, atât cele de interior, cât şi exterioarele din preajma hanului de la răscruce...

REGIZORI LA ÎNCEPUT DE CARIERĂ

Dintre regizorii aflaţi la început de carieră, privilegiat în 2016 a fost Bogdan Mirică, al cărui prim film de lung metraj, *Câini* (septembrie 2016) a fost laureat la Cannes, în secţiunea „Un certain regard”, cu Premiul Federaţiei Internaţionale a Presei Cinematografice (FIPRESCI). Acţiunea acestui thriller psihologic, despre care „Le Figaro” scria: „O Europă nebună clocoteşte în acest debut foarte promiţător”, se petrece într-un sat izolat din Dobrogea, aproape de graniţa cu Ucraina, unde soseşte un tânăr orăşean, Roman (Dragoş Bucur), care are de gând să vândă pământul moştenit de la bunicul său, decedat cu câteva luni în urmă, şi, treptat, devine martorul unor evenimente bizare, printre protagonişti respectivelor întâmplări fiind contrabandistul Samir (Vlad Ivanov), agentul imobiliar (Emilian Oprea) şi poliţistul Hogaş (Gheorghe Visu), cu câinele său. Conflictul este foarte tensionat şi din pricina atmosferei de început şi sfârşit de lume în care se petrece acţiunea. Sunt locuri în care, vorba lui Nea Epure (Constantin Cojocaru), un personaj hâtru din film, „nu pleci la drum fără un topor ceva sau măcar un câine”... Am reţinut şi replica lui Samir, care,datorită lui Vlad Ivanov, este un perfect personaj negativ: „Mi-e frică de Dumnezeu, dar şi lui îi e frică de mine!”... Dar iată cum îşi încheie cronica de premieră Marilena Ilieşiu în revista „Film” (nr.3/2016): „Probabil relaţiile dintre cele trei personaje, moştenitorul, boss-ul porcar şi şeful de post, ar duce spre o naraţiune standard cu urmăriţi, urmăritori şi justiţiari. Dar tocmai maniera de a povesti schimbă radical structura filmului, personajele ies din conturul unor prototipuri, îşi asumă neliniştea viitoarei victime, cinismul batjocoritor al şefului de turmă şi calmul celui care aplică sentinţe, conştietizând că este la rândul său o victimă. Vlad Ivanov, Dragoş Bucur şi Gheorghe Visu desenează o altă paradigmă a vânătorii: un ucigaş politicos şi familist, un hăitaş transformat într-un hăituit şi un poliţist care împarte dreptatea alături de un câine”. Coproducţie România-Franţa-Bulgaria, filmul *Câini* i-a avut, alături de regizorul-scenarist Bogdan Mirică, pe directorul de imagine Andrei Butică, scenografa Augustina Stanciu, autoarea costumelor Elena

Stoyanova, compozitorii Codrin Lazăr şi Sorin Romanescu, monteuza Roxana Szel, Sam Cohen (sunet în priză directă), Sebastian Zsemlye (sunet design). La primul film de lung metraj se află şi regizoarea Catrinel Dănăiață, care a propus spectatorilor filmul *Dublu* (iunie 2016), scris împreună cu alte două absolvente de U.N.A.T.C., Alexandra Axinte şi Andreea Borțun, un film despre criza vârstei de mijloc, dar şi despre debusolarea unei generații, şi, totodată, despre depresie, izolare şi lipsă de maturitate. Filmul urmăreşte câteva zile din viața unui arhitect, George (Bogdan Dumitrache), care, aparent, are tot ce trebuie ca să fie fericit, dar care, practic, duce o viață plictisită şi parcă fără sens, refuză o relație sentimentală cu o femeie bine situată social, Corina (Corina Moise), medic cu cabinet propriu, pentru o aventură cu o himerică vampă, Alina (Maria Dinulescu), întâlnită într-un club de noapte (din acelea care n-au ars încă). Mai joacă în film Dorian Boguță (şeful lui George), Teodor Corban şi Catrinel Dumitrescu (părinții lui George), Ştefana Samfira (verişoara lui George), Nicodim Ungureanu (un taximetrist), Ana Pasti (mama Fetiței), Cosmina Stratan (Gina), Andrei Mateiu (Mihai, prieten şi coleg al lui George). Mărturisesc că nu am prea înțeles de ce filmul este intitulat, cam neinspirat, *Dublu*, poate pentru că eroul duce o viață dublă, dar nu este foarte clar. Cert este că interpretările realizate de Corina Moise şi Ştefania Samfira pot fi considerate adevărate revelații artistice, şi la fel de cert este faptul că, în finalul filmului, George, întors acasă, la țară, lasă impresia că s-a regăsit pe sine, şi cea mai frumoasă şi mai tonică scenă a filmului este aceea în care, împreună cu nepoțelul său, încearcă să-l găsească pe prietenul acestuia, „omul din cireş”... Tânăra regizoare a colaborat cu directorul de imagine Pătru Păunescu, cu scenograful Grigore Puşcariu, cu autoarea costumelor Alexandra Alma Ungureanu, cu monteuza Theodora Penciu şi cu sunetistul Dragoş Stanomir...

Deşi regizoarea Cristina Iacob a ajuns la al treilea lung metraj, consider că fosta mea studentă este, încă, o regizoare la început de carieră, şi filmul *#Selfie 69* (după *#Selfie* şi *O poveste de dragoste*) nu înseamnă decât încheierea etapei de început a creației sale. Impulsionată, desigur, de succesul real la public al primului *#Selfie,* regizoarea a socotit necesară o continuare a aventurilor celor trei adolescente interpretate de Crina Semciuc, Olimpia Melinte şi Flavia Hojda. În echipa scenaristică a apărut (de la Paris) Tudor Potra, care semnează scenariul împreună cu Cristina Iacob şi Maria Spirache. Pe cât de senin şi tonic era, însă, primul *#Selfie*, pe atât de cețos şi deprimant este *#Selfie 69* (septembrie 2016), încă din titlu (alunecarea pornografică fiind întru totul neavenită, şi, de altfel, din fericire, gratuită), dar şi pentru că scenariştii şi regizoarea au vrut prea multe şi prea amestecate în filmul lor. In loc să ofere răspunsul la întrebarea pe care şi-au pus-o cele trei eroine în pariul de pe la mijloicul filmului (cum să te măriți în trei zile?), o temă incitantă, pierdută, însă, pe drum, sunt incluse în poveste personaje care de care mai ciudate (interpretate de vedete de foarte diferite calibre, de la Maia Morgenstern şi Dorina Chiriac la Loredana Groza şi Maria Dinulescu, de la Virgil Ianțu la Codin Maticiuc şi la Tolea Ciumac), întriga este excesiv complicată, cu escapade la bordel, hold-up-uri puerile, intervenții ale unor racheți, apariția unor tipuri pitoreşti de prisos. Linia de echilibru o asigură tot triumviratul originar, cele trei eroine, Crina Semciuc,

Olimpia Melinte şi Flavia Hojda păstrându-şi zâmbetul, vivacitatea şi candoarea, din episodul anterior revin Răzvan Vasilescu şi Alina Chivulescu, băieții Levent Sali, Vlad Logigan, Alex Călin, aş mai menționa, din ampla distribuție, pe Raluca Aprodu, Alex Bogdan, Marian Râlea, Tudor Aaron Istodor, Adela Popescu, Corneliu Ulici...Din echipa de realizatori a acestui film, produs de Adrian Sârbu, mai fac parte directorul de imagine Barbu Bălăşoiu, scenografa Andreea Maria de Hillerin, autoarea costumelor Adina Bucur, monteurii Gabriel Tudor Marin şi Dragoş Teglaş, sunetistul Cristinel Şirli... Îl consider tot un regizor la început de carieră şi pe Paul Negoescu, deşi *Două lozuri* (octombrie 2016) este cel de al doilea lung metraj al său (după *O lună în Thailanda* în 2012), iar scurt metraje a făcut din 2004. În cinematografia națională mai este un film intitulat *Două lozuri*, de Gheorghe Naghi şi Aurel Miheles, pe un scenariu scris inițial de Jean Georgescu, un film din 1957, ecranizare a nuvelei „Două loturi" de Ion Luca Caragiale, cu o distribuție magnifică, Grigore Vasiliu-Birlic (Lefter Popescu), Dorina Done (Madam Lefter Popescu), Marcel Anghelescu (Căpitan Pandele), Alexandru Giugaru (Comisarul Turtureanu), Ion Iancovescu (Flaşnetarul), Mircea Constantinescu (Bancherul), Margareta Pogonat (Țâca) printre protagonişti. După 60 de ani, iată, regizorul Paul Negoescu a plecat tot de la Caragiale dar a ajuns departe, nu şi-a propus un remake ci o poveste contemporană pe pretextul caragialean, cu un bilet de loterie câştigător, dar rătăcit de posesorul său, întru găsirea lui declanşându-se o furibundă urmărire la care participă noul Lefter Popescu, alias Dinel (Dorian Boguță) şi prietenii săi, Sile, un „liber profesionist" cam afemeiat şi parior înveterat (Dragoş Bucur) şi Pompiliu, un funcționar la primărie (Alexandru Papadopol). Mai joacă în film Andi Vasluianu, Nora Cupcencu, Irina Noapteş, Şerban Pavlu, Codin Maticiuc, Dragoş Neamțu, Elias Ferkin. Filmul are ritm şi suspans, intriga ajunge în Capitală, unde eroii noştri urmăresc nişte coțcari care au furat o borsetă, meritul principal al regizorului-scenarist fiind acela de a crea, fără concesii flagrante, un „film de public" în adevăratul sens al cuvântului. L-au ajutat pe regizor directorul de imagine Ana Drăghici, scenografa Mălina Ionescu, monteurul Alexandru Radu, sunetistul Florian Titus Ardelean, compozitoarea Flora Pop, a cărei temă principală accentuează, împreună cu şlagărul lui Gil Dobrică „Tu să mă ierți", atmosfera nostalgică (nostalgia miticilor!) a filmului...

SURPRIZELE FILMULUI DOCUMENTAR

În perioada de referință a capitolului (2011-2017) au fost realizate câteva filme documentare de lung metraj marcante, de real interes estetic, moral, filosofic şi social-politic. La câteva dintre ele țin să mă refer în mod special. Înainte de toate, este vorba despre *Afacerea Tănase. Leapşa pe murite* (octombrie 2013), un film de Ionuț Teianu, care a împrumutat şi subtitlul unei scrieri a lui Virgil Tănase, dedicată evenimentelor rememorate în film. Documentarul evocă întâmplări reale de la începutul anilor '80 ai veacului trecut care au zguduit opinia publică română şi franceză. Este vorba despre tentativa de asasinare, la Paris, a scriitorilor români Virgil Tănase şi Paul Goma, pusă la cale de însuşi şeful statului român, Nicolae Ceauşescu, cu sprijinul organelor securității. Pe lângă documentele de epocă, alese cu grijă şi integrate armonios în context, filmul recurge la mărturiile unor persoane implicate în respectivul conflict, printre care personaje reale ale serviciilor

secrete franceze sau româneşti, sau însuşi eroul „afacerii” de atunci, scriitorul Virgil Tănase şi, desigur, recurge la mărturiile agentului Securității însărcinat cu misiunea lichidării celor doi scriitori, Matei Haiducu, a cărui identitate franceză a devenit Mathieu Forestier. Meritul principal al filmului semnat de Ionuț Teianu este acela de a nu fi eliminat din „discurs” elementele să le zicem spinoase ale „afacerii”, de a fi încercat să răspundă la întrebări grele ale întâmplărilor evocate, care, dată fiind implicarea serviciilor secrete de atunci nu pot fi scoase uşor la lumină. Filmul regizorului româno-francez Ionuț Teianu mai are un merit esențial, acela de a nuanța riguros şi armonios relațiile personajelor implicate în conflict. Cu îngăduința cititorului îmi îngădui şi o mărturisire: la plecarea tânărului regizor Ionuț Teianu spre „țări mai calde”, respectiv spre Franța, cu mai mulți ani în urmă, îl consideram, date fiind filmele sale de Institut, o mare speranță a filmului românesc (i-am văzut, de pildă, un film absolut memorabil, în care sunt consemnate ultimele zile de viață ale minunatului regizor care a fost Alexandru Tatos). Contribuția lui Virgil Tănase la filmul care-i rememorează jocul de-a „leapşa pe murite”, nedorita aventură pariziană de acum patru decenii (consemnată inteligent, atent şi riguros, cu respect față de adevărurile istorice, de Ionuț Teianu), mi se pare esențială. Dintre documentarele reprezentative ale ultimilor ani aş aminti, apoi, *Alyah DaDa* (martie 2015) de Oana Giurgiu, o incursiune personală, foarte bine documentată şi inteligent expusă, în istoria evreilor din România. Punctul de plecare al narațiunii cinematografice este acela din anul 1882, când o comunitate mică din Moineşti (oraşul lui Tristan Tzara) pleca spre Țara Sfântă, pentru a întemeia primele colonii evreieşti din Palestina. De atunci şi până astăzi, cum o arată filmul, drumul evreilor către Israel se împleteşte strâns cu istoria României moderne, într-o relație complexă de iubire şi ură, imposibil de cuantificat vreodată. Cum spuneam, regizoarea (la început de carieră!) îşi valorifică, într-un mod inteligent, sincer şi original, bogata documentație, înfățişând relația, când absurdă, când paradoxală, dintre români şi evrei ca pe un tablou suprarealist, construit vizual printr-o serie de seducătoare colaje fotografice, în care se îmbină contextul istoric cu amintiri şi istorii individuale. Povestea este decupată vizual în stil dadaist, ca un tribut şi un omagiu adus iluştrilor inițiatori ai curentului, Tristan Tzara şi Marcel Iancu, doi evrei faimoşi cu rădăcini în România. Filmul abordează subiecte delicate, cum ar fi apropierea României de Germania nazistă, persecuția evreilor, pogromul de la Iaşi, perioada legionară, implicarea evreilor în construcția Partidului Comunist sau înțelegerile economice secrete, din perioada comunistă, dintre România şi Israel. Un cuvânt suplimentar şi despre finalul filmului, când regizoarea a vizitat, cum singură o spune, cel mai frumos loc din Israel, „satul artiştilor” din Ein Hod, înființat de Marcel Iancu...Câteva cuvinte, acum, despre documentarul eseistic *Toto şi surorile lui* (aprilie 2015) de Alexandru Nanău. Suntem prin anul 2011, în Ferentari. O lume de blocuri prost întreținute, fără apă sau gaz, în care toată noaptea se aude sunetul sirenelor şi lătratul maidanezilor. În această lume trăieşte Totonel, un băiat de 10 ani, care, de câțiva ani este crescut de surorile lui mai mari, Andreea (de 14 ani) şi Ana (de 17), după ce mama lor a fost închisă pentru consum şi vânzare de heroină. Despre tatăl sau tații copiilor cu care am făcut cunoştință, nu ştim nimic. Regizorul a petrecut 14

luni cu aceşti copii, urmărindu-le cotidianul existenței, participarea la cursurile unui centru de educare, unde învață să scrie, să citească, şi lucruri practice, precum citirea ceasului, urmărindu-le micile bucurii ale vieții, bătăliile pierdute în traiul zilnic, maturizarea precoce, destinul. Practic, Toto şi sora sa mijlocie devin două personaje ataşante, chiar dacă e destul de greu – nu-i aşa? – să treci peste prejudecăți şi să simpatizezi doi copii romi proveniți dintr-o familie de delincvenți din Ferentari, în timp ce fata cea mare devine în final o drogată recalcitrantă, cauzalitățile sociale fiind evidente. Un documentar important este şi *Pădurea* (iunie 2015) de Sinişa Dragin, distins, de altfel, cu Premiul Juriului la Festivalul de film „Visions du Réel" de la Nyon. Despre ce este vorba în film? Când a vizitat prima oară România, în 1947, fostul lider iugoslav Iosip Broz Tito a primit cadou, din partea statului român, tabloul lui Ion Andreescu „Crângul desfrunzit". Peste ani, criticul de artă Radu Bogdan a pornit în căutarea acestui tablou, o operațiune foarte dificilă, pentru că, între timp, conducătorul iugoslav devenise, pentru statul român, „coadă de topor". Într-un târziu, criticul de artă dă de urma respectivului tablou, într-o reşedință de vară a lui Iosip Broz Tito, dar prin tablou trec firele unor microfoane. Sugestia regizorului-scenarist Sinişa Dragin şi a co-scenaristului Moscu Copel este, desigur, hiperbolică, dar nu lipsită de interes: microfoanele descoperite în tabloul lui Andreescu au schimbat cursul istoriei. În ceea ce mă priveşte, apreciez în mod deosebit documentarul *Armânii, de la faimoşii Manakia la „Nu sunt faimos..."* (noiembrie 2015) de Toma Enache. La doi ani după lung metrajul său de ficțiune *Nu sunt faimos, dar sunt aromân*, regizorul Toma Enache şi-a propus să evoce într-un documentar de lung metraj istoria primului film vorbit în limba aromână, realizat la distanță de mai bine de un veac după primele filme aromâne (presonore, fireşte) ale vestiților frați Ianaki şi Milton Manakia, şi, totodată, să ofere relații despre poporul aromân, de la naşterea sa până în zilele noastre. Imagini din filmele centenare ale fraților Manakia, filmate la Veria şi Avdela, deschid filmul, şi întâlnirea aceasta cu oameni şi locuri de demult înseamnă, practic, prime şi emoționante imagini cinematografice alb-negru filmate în Balcani, cei doi legendari cineaşti aromâni fiind, de fapt, pionieri ai celei de a şaptea arte în această zonă a lumii. Prin substanțiale asociații de idei, documentarul lui Toma Enache sare peste decenii până spre zilele noastre, la ora premierei filmului *Nu sunt faimos, dar sunt aromân* şi re-parcurge itinerarul de succes al acestui film în lumea largă, poposind întâi la Festivalul Babel din Sardinia, unde filmul a primit un premiu important. Urmărind, apoi, pe hartă traseele filmului, documentarul ajunge la Skopje, în Macedonia (chiar când se împlineau 50 de ani de la moartea lui Milton Manakia), la Cruşevo (unde limba aromână este „limbă oficială"), la Ohrid, şi, trecând prin Nijopole, locurile natale ale regizorului şi ale familiei sale, poposeşte în Bitolia, la Festivalul care poartă numele fraților Manakia. Peste tot, spectatorii aromâni, gâtuiți de emoție, îşi manifestă recunoştința față de regizor şi echipa sa de interpreți şi realizatori, bucuria că un astfel de film, vorbit în limba lor, există şi poate fi văzut în lumea întragă. Filmul a ajuns, de altfel, şi în Statele Unite ale Americii, unde, de asemenea, s-a bucurat de o primire entuziastă, şi unde primarul New York-ului, de pildă, Bill de Blasio, a proclamat ziua de 5 iunie, ziua în care a fost proiectat filmul, drept

ziua prezervării culturii aromâne. Filmul *Nu sunt faimos, dar sunt aromân* a ajuns, apoi, şi în Albania (la Pogradec, Moscopole şi Tirana), la Viena, la festivalul german de la Hussom (destinat „filmelor mari ale popoarelor mici"), în Paris, întâlnind în sălile de spectacol spectatori care se mândresc că au văzut filmul de trei-patru ori şi mărturisesc că l-ar mai vedea în continuare. În încheierea filmului re-privim imagini clasice din filmele fraţilor Manakia, realizate în urmă cu mai bine de o sută de ani la Veria şi în alte locuri populate în acea vreme de armâni, şi n-aş trece repede peste „amănuntul" că vocea care însoţeşte vederile mişcate de odinioară este aceea a machedonului ilustru Toma Caragiu... Un documentar reprezentativ este şi Cin*éma, mon amour* (noiembrie 2015) de Alexandru Belc, un film-manifest produs de Tudor Giurgiu (care este şi co-scenarist, alături de regizor), despre un cinematograf de provincie care se încăpăţânează să trăiască într-o vreme când cinematografele îmbătrânesc şi mor, cinematograful „Dacia" din Piatra Neamţ, cu un manager devotat şi întreprinzător, Victor Purice, secondat de casieriţa şi plasatoarea sălii, Cornelia Chelmu şi Lorena Cosău. Lupta acestora pentru a păstra în viaţă atât sala de cinema cât şi practica socială şi culturală a mersului la cinema, lupta pentru salvarea spectacolului în spaţiile sale tradiţionale, devine uneori dramatică, de-a dreptul emoţionantă. Managerul cinematografului nu ezită să urce pe schele pentru a repara şi revopsi zidurile şi lemnăria sălii, gazdele sunt teribil de fericite când copiii umplu sala la proiecţiile şi festivalurile care le sunt adresate, iar în zilele geroasse de iarnă oferă spectatorilor păturі calde şi ceaiuri fierbinţi. Cam în aceeaşi perioadă a fost prezentat pe ecrane şi documentarul lui Dan Chişu *YouTube Bazaar (noiembrie 2015)* povestea unui cineamator sui-generis care a făcut vâlvă la vremea ei. Originar din satul dobrogean Lumina, unde există o comunitate de rromi, tânărul Gheorghe Daniel Alexe şi-a luat de la un cunoscut lăutar supranumele Bahoi, pe care a ţinut să îl transforme într-un pseudonim artistic, devenind autor (în 2006 face primul său clip, „Puiul spartan"), interpret (este vedeta producţiilor sale), şi distribuindu-şi propriile filme pe internet (lansând canalul „Bahoi TV"). Despre toamna lui Bahoi din 2006, când acesta a inundat internetul cu clipurile sale, este vorba în filmul retrospectiv al lui Dan Chişu, şi ludicul Bahoi, cu figura sa iluminată şi hilară, ne întreţine viu interesul şi buna dispoziţie. Personajul a fost o apariţie efemeră, în scurtă vreme şi-a pierdut veleităţile şi a devenit om la casa lui...în Olanda! Un remarcabil documentar de artă este filmul lui Laurenţiu Damian *Muzeon – Ştefan Râmniceanu* (februarie 2016). Un spaţiu aparent utopic (dar, în fapt, perfect real, fiind spaţiul de viaţă şi de lucru al ilustrului artist plastic ploieşteano-româno-francez Ştefan Râmniceanu) găzduieşte, în documentarul lui Laurenţiu Damian *Muzeon,* un captivant eseu vizual, o profundă meditaţie asupra vieţii şi creaţiei. Aparatul de filmat pătrunde, cu emoţie şi sfială, în locuinţa-muzeu a artistului întors în ţară, după un „exil" parizian de un sfert de veac, descoperind motivele fundamentale ale unei opere plastice seducătoare, obsesiile şi himerele pictorului, ale sculptorului, marcând etapele creaţiei acestuia cu un dinamic comentariu vizual şi sonor în care metafora coexistă cu credinţa, ele dialoghează, se intersectează, se întrepătrund. În filmul lui Laurenţiu Damian – cu contribuţia esenţială a directorului de imagine Dănuţ Pădure, a compozitorului Cosmin Lupan, a coregrafei şi balerinei Liliana Iorgulescu –

himerele lui Ştefan Râmniceanu prind viaţă, pur şi simplu dansează, limbajul plastic se conjugă cu limbajul coregrafic. Dansul şi coregrafia Lilianei Iorgulescu sunt suflet din sufletul acestui palpitant film de artă. De fapt, minunata balerină-coregrafă Liliana Iorgulescu a devenit, în timp, muza regizorului Laurenţiu Damian, înnobilând câteva dintre documentarele de artă ale acestuia, şi acum incursiunea în lumea de gând şi simţire a artistului plastic Ştefan Râmniceanu. Deşi filmul se încheie cu o lungă listă de reuşite ale artistului plastic Ştefan Râmniceanu, obţinute în ţară şi peste hotare, filmul *Muzeon* este mai mult şi altceva decât un documentar monografic, este un fermecător portret spiritual al unui artist de excepţie, un poem vizual cu importante conotaţii estetice, morale, filosofice consacrat unei opere plastice imense, intense şi seducătoare. Un interes deosebit – din difeite unghiuri de vedere – a stârnit documentarul *Împărăteasa roşie – Viaţa şi aventurile Anei Pauker* (februarie 2016) de Radu Gabrea. În primul rând pentru că regizorul şi-a propus un asemenea subiect, evocarea figurii enigmatice şi controversate a Anei Pauker (1893-1960). Apoi, pentru că unele concluzii ale filmului sunt, efectiv, surprinzătoare. Radu Gabrea ne informează, în filmul său, că portretul Anei Pauker apărea în 1948 pe coperta popularului hebdomadar american „Time”, însoţit de o onorantă etichetă, pe care nici o altă româncă nu a dobândit-o vreodată: „cea mai puternică femeie în viaţă”. Regizorul – care a colaborat la scenariu cu Magdalena Schubert – ne lasă să înţelegem, apoi, că filmul său a fost inspirat atât de cartea „Gloria şi decăderea Anei Pauker” a istoricului american Robert Levy (volum apărut în 2002 în traducere românească), cât şi de studiul pe care istoricii Laurenţiu Ungureanu şi Radu Eremia i l-au dedicat „împărătesei roşii”, în seria „Apostolii lui Stalin”. Documentarul se deschide cu o reconstituire, în alb-negru, a unui moment mai puţin cunoscut, dar crucial pentru cariera politică a protagonistei: în seara zilei de 12 iulie 1935, pe strada bucureşteană Ion Ţăranu, ea este arestată, alături de alţi lideri comunişti aflaţi în ilegalitate, de către agenţii Siguranţei, care o şi împuşcă în ambele picioare, atunci când încearcă să scape. Radu Gabrea şi-a însuşit, în filmul său, concluzia enunţată de istoricul Robert Levy, conform căreia Ana Pauker, deşi a fost o stalinistă fanatică, care a contribuit decisiv la impunerea comunismului în România, s-a opus ulterior cu îndrăzneală unor poloitici staliniste (cum ar fi colectivizarea rapidă şi forţată), putând fi considerată un lider comunist reformist. Ar fi de amintit şi documentarul regizorului Gheorghe Preda *Camera Obscura* (decembrie 2016), un film binevenit, dedicat mişcării cineclubiste din epoca totalitară, ironic denumită „epoca de aur”, o perioadă în care, însă, cineclubismul românesc a trecut, efectiv, printr-o epocă de aur. Ajutat de directorul de imagine Liviu Mărghidan, regizorul Gheorghe Preda a bătut drumurile ţării, de la Bucureşti la Timişoara, de la Bacău la Oţelu Roşu, găsind câţiva cineclubişti de odinioară precum Emil Mateiaş, Nicolae Negruţiu, Vladimir Lucavetchi, Victor Colonelu, care şi-au mărturisit crezul, au vorbit despre realizările lor de ieri şi despre starea de spirit de azi, printre comentatori un rol important în film l-a avut Nicolae Mandea, rectorul U.N.A.T.C., un bun cunoscător al mişcării cineclubiste, pe care a cunoscut-o, pe vremuri, din interior. I-aş reproşa regizorului faptul că în filmul său se vorbeşte prea puţin sau nu se vorbeşte deloc despre unii cineaşti profesionişti care au fost

decenii la rând printre cineclubişti, şi mă gândesc la nume precum Geo Saizescu, Ion Popescu Gopo, Bob Călinescu, Al.G.Croitoru, George Cornea, Radu Aneste Petrescu, Eva Sîrbu, alături de care am bătut şi eu, decenii la rând, drumurile ţării, de la Bucureşti la Timişoara, de la Bacău la Oţelu Roşu, de la Sânnicolaul Mare la Bivolari, de la Cluj-Napoca la Reşiţa, de la Oradea la Tg. Jiu, de la Gura Humorului la Alba Iulia, de la Huşi la Târgovişte, de la Galaţi la Arad, de la Iaşi la Buşteni, de la Piatra Neamţ la Tg. Mureş, de la Piteşti la Cocora, de la Făgăraş la Roman, de la Craiova la Braşov... În încheierea acestui capitol, aş aduce în discuţie documentarul *Varză, cartofi şi alţi demoni* de Şerban Georgescu (februarie 2017), o tragi-comedie din viaţa satului românesc, în care o mie de agricultori din comuna Lungulețu aşteaptă, an de an, cu sufletul la gură, să-şi vândă peste o sută de mii de tone de varză... Când scriu aceste rânduri, aflu că un documentar românesc (pe care nu l-am văzut încă) a obţinut un important premiu la Viena: este vorba de filmul *Doar o răsuflare* de Monica Lăzurean-Gorgan.

CONFIRMĂRI RECENTE ŞI CONFIRMĂRI TÂRZII

Foarte activ în ultima perioadă a fost regizorul Adrian Sitaru, căruia îi datorăm două filme recente, realizate la o distanţă foarte scurtă de timp: *Ilegitim* (martie 2016) şi *Fixeur* (ianuarie 2017), două confirmări ale unei creaţii cinematografice solide şi originale (alcătuită din filme precum *Pescuit sportiv*, *Din dragoste cu cele mai bune intenţii* şi *Domestic*). *Ilegitim* este, înainte de toate, filmul unei iubiri interzise, aceea dintre Saşa (Alina Grigore) şi Romeo (Robi Urs), fraţii gemeni ai familiei Anghelescu. Saşa are şi o relaţie „oficială”, cu Alex (Adrian Iacov), dar ascunde un secret cumplit, a rămas însărcinată cu fratele ei. Dincolo de subiectele delicate ale intrigii (incestul, dar şi avortul), filmul îşi propune un portret de familie în interior, gemenii nefiind singurii membri ai familiei Anghelescu care ascund secrete. Cine mai face parte din familia Anghelescu? Capul familiei, medicul Victor (Adrian Titieni, actorul fetiş al lui Adrian Sitaru), fiica Gilda (Cristina Olteanu) şi iubitul ei, Bogdan (Liviu Vizitiu), fiul Cosma, absolvent de Medicină, singurul dintre fraţi care calcă pe urmele tatălui (Bogdan Albulescu), care îşi numeşte tatăl „Victor Dumnezeu”. Regizorul Adrian Sitaru imprimă filmului un ritm susţinut şi o tensiune constantă, găsind perspectiva potrivită în cazul subiectelor delicate, fără a da verdicte, fără a judeca personaje, stimulând reflecţia spectatorului. Printre colaboratorii regizorului au fost operatorii de imagine Adrian Silişteanu şi Alexandru Timoşca, monteurii Mircea Olteanu şi Théo Lichtenberger, sunetiştii Ioan Filip şi Dan-Ştefan Rucăreanu, scenografa şi autoarea costumelor Elena Manea. Aş mai semnala faptul că filmul *Ilegitim* este o coproducţie independentă România-Polonia-Franţa, pornită de la o idee a interpretei principale, Alina Grigore, care co-semnează şi scenariul, alături de regizor...După zece luni, regizorul Adrian Sitaru a mai lansat un film, *Fixeur*, scris de Claudia şi Adrian Silişteanu, filmat de directorul de imagine Adrian Silişteanu, o coproducţie România-Franţa, cu Tudor Aaron Istodor, Mahid Nebbou, Nicolas Wanczycki, Adrian Titieni, Diana Spătărescu (o adevărată revelaţie actoricească), Vlad Zamfirescu, Andreea Vasile, Ludovic Gajzago. După cum scrie Dana Duma în cronica de premieră din revista „Film” (nr 4/2016), „Adrian Sitaru renunţă şi mai decis la subtilităţile formale în noul *Fixeur*, o dramă realistă pornită de la fapte diverse, care denunţă traficul de minore exploatate în reţelele internaţionale

de prostituție. Cineastul nu se limitează la tratarea acestei teme, introducând o alta, la fel de generatoare de controverse etice: cinismul presei care exploatează aceste subiecte în cheie senzaționalistă". Personajul central al intrigii este Radu (Tudor Aaron Istodor), un tânăr absolvent de jurnalism, cu un stagiu de pregătire în Franța, angajat la un trust media internațional, unde, în afara traducerii ştirilor, are calitatea de *fixeur*, omul care rezolvă probleme administrative şi tratează cu localnicii în cazul sosirii unor echipe din Franța. Despre o mică echipă de teleaşti francezi este vorba în film (realizatorul – Mahid Nebbou, cameramanul – Nicolas Wanczycki), care descoperă România trecând prin ea în viteză. Descrierea lumii provinciale transilvănene şi a instituțiilor care şi-au însuşit modelul european, deocamdată la nivelul fațadelor şi al mobilierului, depune mărturie pentru vâna realistă a regizorului Adrian Sitaru. Într-un târziu, echipa franceză are parte de o mărturie completă a unei adolescente exploatate sexual fără milă, Anca (superbă în rol Diana Spătărescu). Cum am încercat să subliniez, cele două filme recente ale lui Adrian Sitaru marchează o intensificare a semnalului realist în filmografia regizorului.

Printre confirmările recente se înscrie şi aceea a regizorului Radu Jude, cu filmul mai special *Inimi cicatrizate* (noiembrie 2016), adaptare liberă după opera literară autobiografică a scriitorului Max Blecher. Filmul spune povestea lui Emanuel, un student internat în sanatoriul din Techirghiol, pentru a-şi vindeca o tuberculoză osoasă, supus tratamentului standard, imobilizarea într-un aparat ghipsat şi repaosul total la pat. Practic, avem de a face cu cronica unei morți anunțate. În cronica de premieră, Marilena Ilieşiu spune, printre altele, în revista „Film" (nr.4/2016): „Sub paravanul de citate (de la texte shakeaspeariene până la reclamele vremii), de rime (microbul Pott/şampania Mott) şi de calambururi. Emanuel ascunde frica (de capriciile bolii, de moarte, de durere), speranța, slăbiciunea, fragilitatea, forța. În episoadele erotice se subliniază o energie de rezistență în fața bolii, tipul relațiilor erotice, cu o fostă pacientă, solara Solange, şi cu o pacientă imobilizată între un sistem de oglinzi, muribunda Issa, punctând stadiile bolii. Narativ, filmul împleteşte linia sentimental-erotică cu tema morții...". Înspre final, apar pe ecran imagini din cimitirul unde este îngropat Blecher, perspectiva morții devine acută. Cum au subliniat-o cronici de premieră, dincolo de picturalitatea imaginii (datorată excelentului operator Marius Panduru), de performanțele actoriceşti (mai joacă în film Ivana Mladenovic, Ilinca Hărnuț, Şerban Pavlu, Alexandru Dabija, Dana Voicu, Marius Damian, Bogdan Cotleț, Alexandru Bogdan, Cosmin Şofron), se simte forța teoretică a unui regizor marcant, care îşi impune, şi prin acest film, principiile existenței sale cinematografice. Din echipa de filmare a acestei coproducții România-Germania au mai făcut parte autoarea costumelor Dana Păpăruz, scenograful Cristian Niculescu, Jürg Lempen (sunet), Dana Bunescu (Design sunet), Cristinel Şirli (mixaj),

O confirmare (de care nu mai era nevoie) a produs şi regizorul Nae Caranfil, cu un film, de asemenea, de factură insolită (mai ales în ansamblul creației sale), *6,9 grade pe scara Richter* (ianuarie 2017). Nae Caranfil ne propune, practic, un ingenios *musical*. Personajul principal al intrigii este un tânăr actor, Tony (Laurențiu Bănescu), care are un rol complicat într-un spectacol de musical, este chiar Orfeu, în dialog muzical cu Euridice, pe

deasupra are o nevastă geloasă până la depresie, Kitty (Maria Obretin), şi este terorizat de obsesia marelui cutremur devastator (pe care-l visează, noapte de noapte), dar toate acestea par fleacuri în viaţa lui, pe lângă cutremurul metaforic produs de apariţia intempestivă, după decenii de absenţă, a tatălui său, Daddy (Teodor Corban), care, împreună cu pasiunea lui de ultimă oră, juna studentă Bambi (Maria Simona Arsu), se instalează în universul de viaţă al fiului, bulversându-i existenţa. Situaţii dramatice, desigur, inclusiv scenele de gelozie ale soţiei, care o privesc şi pe colega de scenă a soţului, Lorena (Miruna Bilei), dar Nae Caranfil nu le tratează cu o mină încruntată, dimpotrivă, este destins, presară, din loc în loc, secvenţe hazlii de mare efect. Una dintre acestea este şi scena de teatru în film, cu Hades, stăpânul morţilor (Ovidiu Niculescu), care, la indicaţiile regizorului (Gelu Colceag), trage vârtos dintr-o pipă enormă, dar o ia razna din pricina „ierbii" îndesate în loc de tutun de către colegii puşi pe farse. Nae Caranfil pregăteşte, în filmul său, şi o Grande Finale, în care coregrafia şi muzica încearcă să-l ajungă pe Alexandru Bocăneţ din *Gloria nu cântă* (ceea ce este aproape imposibil!), dar finalul este susţinut de versurile pe tema iadului mitologic şi iadului lumii contemporane, o lume prin care, cum scria cineva, rătăceşte un Orfeu buimac şi dezamăgit, zgâlţâit de obsesia cutremurului, a bulinei roşii, agăţat de iubire ca ultimă speranţă. Filmul beneficiază de contribuţia directorului de imagine Vivi Drăgan Vasile (secvenţele cutremurelor nocturne – din visele în alb/negru ale eroului – sunt deosebit de spectaculoase), printre colaboratorii regizorului mai sunt scenografii Peter Kilmo şi Doina Levintza, autorii costumelor Irina Niculescu, Istvan Ocztos, Andreea Popa, monteurul Cătălin Cristuţiu, în timp ce muzica filmului este compusă de Nae Caranfil şi Bogdan Dimitriu.

Filmul *Afacerea Est* (septembrie 2016) este, neîndoios, confirmarea regizorului estic Igor Cobileanski, care ne-a reţinut atenţia cu filmele anterioare, filmul TV din 2007, *Tache* (o savuroasă comedie neagră, în care personajul titular, interpretat magnific de Mircea Diaconu, vrea să organizeze şi să-şi vadă propria înmormântare) şi filmul din 2013 *La limita de jos a cerului* (în care personajul numit Gâscă, interpretat de actorul performant Sergiu Voloc, vroia să se înalţe deasupra „limitei de jos a cerului", dar nu o poate părăsi decât prin moarte). În *Afacerea Est*, printr-un concurs de împrejurări, Petro (Ion Sapdaru), un şmecher de cartier întreprinzător şi descurcăreţ, şi Marian (Constantin Puşcaşu), un cam naiv profesor de muzică ajung să formeze un cuplu de afacerişti de ocazie, dornici de o îmbogăţire rapidă. În ce constă afacerea lor? Cei doi cumpără un vagon de potcoave (!?) de la trei georgieni, pe care urmează să-l vândă, cu profit, unui ucrainean.Cum caracterizează criticul Ioan-Pavel Azap această situaţie, în cronica sa din revista „Film" (nr.3/2016)? «Din acest mix cu iz balcanic rezultă un film extrem de uman, cu personaje ataşante, chiar şi cele negative fiind, în mare parte, cuceritoare, un film de o compasiune înduioşătoare pentru fiinţa umană văzută în „simplitatea" ei. Interetnicitatea funcţionează din plin, nu doar ca declanşator al umorului, ci şi din perspective unei globalizări „ecumenice". În fond, pare a spune regizorul-scenarist, câtă vreme fiecare îşi vede de-ale lui, chiar dacă e vorba de afaceri nici pe departe curate, oamenii pot convieţui în bună înţelegere». În drumurile lor, eroii noştri interacţionează cu personaje mai mult sau mai puţin pitoreşti, în

secvențe de un haz intens, în spatele cărora întrezărim fondul tragic al poveştii. De fapt, finalul filmului îți cam îngheață zâmbetul pe buze şi te pune serios pe gânduri. În această coproducție România-Lituania, regizorul-scenarist Igor Cobileanski a fost însoțit de directorul de imagine Feliksas Abrukauskas, de scenograful Vali Ighigheanu, de autoarea costumelor Maria Pitea, de monteurii Răzvan Ilinca şi Eugen Kelemen, de sunetistul Cristian Tarnovețchi.

Regizorul Ioan Cărmăzan, care intrase spectaculos în marele cinematograf românesc cu filme precum *Țapinarii* (1983), *Lişca* (1984) şi apoi cu *Casa din vis* (1992) n-a izbutit, în continuare, să se ridice la nivelul creațiilor de început, filmele ulterioare (*Raport despre starea națiunii, Lotus, Margo, O secundă de viață, Oul de cuc*) confirmând doar parțial debutul său exploziv. Cel mai recent film al său, *Întoarcerea magilor* (noiembrie 2016) reprezintă, cred, o confirmare târzie, chiar dacă tonul regizorului s-a modificat radical. Primele sale filme au fost nişte filme înverşunate, aspre, dure, *Întoarcerea magilor* este un film cuminte, tandru şi tonic. Aceasta, poate, şi pentru faptul că autorul său este un cvasi-septuagenar, Ioan Cărmăzan avea 67-68 de ani când s-a apucat de acest film, o vârstă la care, în general, oamenii s-au mai împăcat cu lumea, cu sine. Acțiunea filmului *Întoarcerea magilor* se petrece într-un sat uitat de lume (dar numit Roua!), iar personajul central al narațiunii cinematografice este doctorița Paula (interpretată ireproşabil de Ana Maria Carablais), o femeie greu încercată de viață, care, după accidentul tragic suferit de soțul şi băiatul său, încearcă să-şi refacă viața, adoptă o fetiță orfană, se integrează perfect în colectivitate, practicându-şi meseria cu pricepere şi devotament, o femeie pe care forța credinței o ajută să trăiască adevărata clipă de grație din final. Intriga propriu-zisă a filmului presupune drame, întâmplări ieşite din comun, chiar dacă printre personaje sunt şi doi saltimbanci, magii (Mihai Mălaimare şi Camelia Varga), care destind atmosfera, cu giumbuşlucurile lor, ba fac chiar minuni, învie un porumbel, ba mai mult, îşi propun să învie doi oameni. Minunile vieții sunt mai mari, însă, mai adevărate şi mai spectaculoase decât minunile magilor, şi acest deznodământ moral şi filosofic, susținut de forța credinței, este principalul mesaj al acestui film tonic şi tandru propus de Ioan Cărmăzan. Dintre personajele filmului se mai disting câteva, cu funcții importante în economia acțiunii. Aş aminti întâi primarul comunei (interpretat de Nicodim Ungureanu), un om de acțiune, cu multe treburi pe cap, dar şi cu ticurile unui om ocupat şi plin de el, un personaj care-i facilitează interpretului cel mai savuros personaj din întreaga sa carieră cinematografică, destul de amplă în ultimii ani. Este, apoi, preotul satului (Valentin Popescu), un alt om de lume, cu o țăcălie simpatică, dar şi cu un comportament, uneori, nu tocmai comformist, desenat la modul, deopotrivă, pitoresc şi plauzibil. Mă repet: o surpriză foarte plăcută a fost Ana Maria Carablais, în rolul doctoriței Paula, ea conturând un personaj de mare autenticitate, cu trăiri diverse, punctând nuanțat atât tristețile, cât şi momentele euforice ale eroinei sale, sau relația cu micuța pacientă orfană pe care o va adopta. Dincolo de povestea emoționantă a unor destine individuale, ale unor oameni care, subliniez acest lucru, *merită* o minune, filmul particularizează o lume, un mod de viață, o stare de spirit şi o mentalitate care merită să fie cunoscute şi recunoscute. Pe regizorul Ioan Cărmăzan l-au ajutat, la această

performanță, scenaristul Denis Dinulescu, directorul de imagine Silviu Stavilă (este tonică, tandră, reconfortantă şi atmosfera domestică în care se desfăşoară intriga, cu numeroşi boboci de rață şi chiar cu o broască țestoasă), scenograful Bob Nicolescu, autoarea costumelor Maria Peici, monteuza Corina Stavilă, cu o mențiune specială pentru muzica lui Mircea Florian, foarte în ton cu meandrele magice ale intrigii.

Printre premierele cinematografice ale anului 2017 s-a numărat şi filmul *Vara s-a sfârşit* (mai 2017) de Radu Potcoavă, un al treilea lung metraj (după *Happy End* şi *Cuscrii*) al unui foarte tânăr regizor, preocupat îndeosebi de filmele cu tineri şi despre tineri. Acțiunea filmului se petrece în zilele eclipsei de soare din vara anului 1999, dar tema aduce în prim-plan eclipsele morale şi sufleteşti ale celor doi prieteni din Cernavodă care pun la cale o năzdrăvănie cu consecințe posibil grave. Film cu tineri şi despre tineri, *Vara s-a sfârşit* este, în primul rând, subiect de meditație pentru părinți. O confirmare a fost şi cel de-al patrulea lung metraj al regizorului Călin Peter Netzer, *Ana, mon amour* (martie 2017), un film cu o structură dramaturgică de mare complexitate, care intersectează eficient diverse planuri temporale. Protagonişti: Diana Cavaliotti şi Mircea Postelnicu... Un debut semnificativ în lung metraj este acela al Ancăi Minerva Lăzărescu, cu filmul *La drum cu tata* (februarie 2017). Regizoarea – absolventă a Facultății de Film din München – spune în acest film autobiografic povestea tatălui ei care, la 18 ani, în 1968, s-a dus cu familia în R.D.G., unde au fost întâmpinați de tancurile sovietice. Anul 2017 a lansat alte două nume noi, de perspectivă, în cinematografia de lung metraj: Daniel Sandu şi Serge Ioan Celebidachi. Daniel Sandu a realizat un film inspirat din lumea seminariilor teologice, *Un pas în urma serafimilor* (septembrie 2017), cu un „rol al vieții" pentru Vlad Ivanov, iar fiul ilustrului dirijor Sergiu Celibidache a realizat filmul autobiografic *Octav* (octombrie 2017), cu un „rol al vieții" pentru Marcel Iureş, regăsirea unei copilării pierdute, într-un conac retrocedat după câteva decenii...

DESPĂRȚIRI DUREROASE

La ora scrierii acestor rânduri, într-un interval scurt, de numai câteva luni, s-au stins câțiva mari actori ai scenei şi ecranului românesc, din vechea gardă, ajunşi la vârste înaintate şi foarte înaintate. Între aprilie 2016 şi ianuarie 2017 ne-am despărțit, pe rând, de giganți ai teatrului şi filmului românesc precum Mircea Albulescu, Radu Beligan, Marin Moraru, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu...Câteva vorbe, acum, despre toate aceste dureroase despărțiri... Mircea Albulescu (1934-2016) debuta în film la 21 de ani, primele filme în care a jucat fiind regizate de Dinu Negreanu: a avut un rol episodic în *Alarmă în munți* (1955) şi rolul principal în *Pasărea furtunii* (1957), ecranizarea romanului lui Petre Dumitriu, unde era Adam Jora. A fost Oluper, apoi, în filmul istoric al lui Sergiu Nicolaescu *Dacii* (1967), Mustăciosul în filmul lui Radu Gabrea pe scenariul lui D.R. Popescu *Prea mic pentru un război atât de mare* (1970), Avocatul în superbul film metaforic al lui Manole Marcus *Canarul şi viscolul* (1970), dar nu voi aminti, acum, toate rolurile sale de film (sunt aproape o sută), mă voi referi doar la cîteva roluri pe care le consider exponențiale. Aşadar: Arion în filmul lui Nicolae Breban, după romanul său „Animale bolnave", *Printre colinele verzi* (1971), Stoian în filmul politic al lui Manole Marcus, pe scenariul lui Titus Popovici, *Puterea şi adevărul* (1972), Miu în policier-ul lui Mircea Veroiu *Şapte zile*,

Che Andrei în filmul regizorului Radu Gabrea,după romanul lui Fănuş Neagu „Îngerul a strigat”, *Dincolo de nisipuri* (1974), Fridman, libretistul lui Caratase din filmul biografic al lui Manole Marcus, scris de Titus Popovici, *Actorul şi sălbaticii* (1975), şoferul Savu Anghel în filmul de debut al regizorului Mircea Daneliuc *Cursa* (1975), Huber în filmul regizorului Mircea Veroiu, după romanul „Mara” de Ioan Slavici, *Dincolo de pod* (1976), Mihai Gherlaş în tensionata dramă de Alexa Visarion *Înghiţitorul de săbii* (1982), Crişan în filmul psihologic al lui Dinu Tănase *La capătul liniei* (1983), Anghel în lung metrajul de debut al regizorului Laurenţiu Damian *Rămânerea* (1990), deţinutul-gardian „Grecul” în filmul lui Şerban Marinescu după romanul omonim de Marin Preda *Cel mai iubit dintre pământeni* (1995), Paşadia, în filmul regizorului Mircea Veroiu după romanul lui Mateiu Caragiale, scenarizat de Ioan Grigorescu, *Craii de Curtea Veche* (1996)... Mircea Albulescu a jucat şi în câteva filme din mileniul III, printre care filmul TV de Dan Necşulea *Tandreţea lăcustelor* (2002), filmul lui Şerban Marinescu *Ticăloşii* (2006) sau filmul lui Francis Ford Coppola din acelaşi an, *Tinereţe fără tinereţe*. Radu Beligan (1918-2016), care ne-a părăsit cu doi ani înainte de a deveni centenar, a ajuns şi el la cinematograf devreme, avea 24 de ani când s-a filmat *O noapte furtunoasă* (1943), capodopera lui Jean Georgescu, unde a jucat cu brio rolul pentru posteritate al lui Rică Venturiano, dar ulterior cinematograful – spre deosebire de teatru – n-a fost prea generos cu el, nu i-a oferit decât arareori roluri pe măsură. A jucat, apoi, în alt film de Jean Georgescu, *Visul unei nopţi de iarnă* (1946), unde era Milică Dumitrescu, în filmul lui Paul Călinescu *Răsună valea* (1950), unde era Niki Goguleanu, a jucat şi în scurt metrajele *Bulevardul „Fluieră vântu”* de Jean Mihail (1950), *Lanţul slăbiciunilor* de Jean Georgescu (1952), a fost Agamemnon Dandanache în memorabilul film-spectacol *O scrisoare pierdută* de Sică Alexandrescu şi Victor Iliu (1954), a jucat în capodopera satirică a lui Jean Georgescu *Directorul nostru* (1955), rămânând, totuşi, în umbra protagoniştilor, Grigore Vasiliu-Birlic şi Alexandru Giugaru, a fost Alexandru Andronic în filmul lui Haralambie Boroş, după piesa lui Mihail Sebastian „Ultima oră”, *Afacerea Protar* (1956), a fost Filipetto, în filmul-spectacol semnat de Sică Alexandrescu şi Gheorghe Naghi, după comedia omonimă a lui Carlo Goldoni, *Bădăranii* (1960), a jucat rolul titular în comedia regizorului Mihai Iacob, după piesa lui Alexandru Mirodan, *Celebrul 702* (1962), a fost Omul, personajul principal din science-fiction-ul hazliu al lui Ion Popescu-Gopo *Paşi spre lună* (1964), a jucat în comedia satirică numită *Castelanii* (1967), ecranizare a unei piese de Süto Andras, un film de Gheorghe Turcu, unde era Manole, a fost Şeful sectorului suflete şi Gore în comedia lui Gheorghe Vitanidis, după piesa lui Alexandru Mirodan, *Şeful sectorului suflete* (1967), era Profesorul Luca în filmul lui Mircea Drăgan *Explozia* (1972), era alt Profesor în *Întoarcerea lui Magellan* (1974) de Cristiana Nicolae, era Profesorul Ciurea, un rol de plan doi, în filmul lui Savel Stiopul, după o piesă de Horia Lovinescu, *Agentul straniu* (1974), era Grigore Manta în filmul lui Mihai Constantinrscu *Tată de duminică* (1975), şi tot la Mihai Constantinescu juca rolul Doctorului Pavel în *Singurătatea florilor* (1976), era Lupaş în filmul-anchetă al regizorului Dinu Cocea *Instanţa amână pronunţarea* (1976), era Mihai Dan în filmul lui Mihai Constantinescu, după o piesă de Aurel Baranga, *Premiera* (1976), juca în

filmul aventuros al lui Mircea Drăgan *Cuibul salamandrelor* (1977), era un personaj istoric, Ilarie Chendi, în filmul biografic al regizorului Mircea Drăgan *Aurel Vlaicu* (1978), juca rolul lui Carlos Morena Mendoza în filmul lui Mircea Drăgan *Brațele Afroditei* (1979), era Colonelul Dumitrescu în policier-ul lui Virgil Calotescu *Rețeaua S* (1980), era Boierul Crețulescu în filmele lui Dinu Cocea *Iancu Jianu, zapciul* şi *Iancu Jianu, haiducul* (1981), era Bucur Munteanu în filmul lui Mircea Mureşan *Întoarcere la dragostea dintâi* (1981), era Gore în filmul lui Ion Popescu Gopo *Galax* (1984), juca rolul lui Iancovich în filmul istoric al regizorului Mircea Mureşan *Horea* (1984), a apărut în filmul lui Radu Mihăileanu *Trahir* (1994), la 84 de ani era Profesorul din drama lui Lucian Pintilie *După-amiaza unui torționar* (2002). Dar a rămas activ în continuare, printre altele a scris scenariul unui scurt metraj documentar de Mihai Constantinescu, *Mari actori români* (2008), a jucat o serie de alte roluri scenice, a montat spectacole ca regizor. La ora în care scriu aceste rânduri (în Braşov), oraşul este împânzit de afişe care anunță o piesă cu Medeea Marinescu şi Florin Piersic, pusă în scenă de Radu Beligan... Marin Moraru (1937-2016) a ajuns relativ târziu la film: avea aproape 30 de ani când a fost distribuit de regizorul Dinu Cocea într-un rol secundar (Dascălu) din filmul *Haiducii* (1966). A avut, apoi, un rol – tot de plan doi – în filmul controversat al regizorului Lucian Bratu *Un film cu o fată fermecătoare*, şi alt rolişor, Zigu, în policier-ul lui Alexandru Boiangiu *Maiorul şi moartea* (1967). A fost, în continuare, Dascălu, o „pată de culoare" în filmele lui Dinu Cocea *Răpirea fecioarelor* şi *Răzbunarea haiducilor* (1968), un rol „de trecere" a avut şi în filmul lui Sergiu Nicolaescu *Un comisar acuză* (1974), a avut un rol valabil, Stroiescu, în filmul lui Alexandru Boiangiu *Un zâmbet pentru mai târziu* (1974), a strălucit în rolul lui Vasile din filmul regizorului Manole Marcus *Actorul şi sălbaticii* (1975), a jucat un rol secundar şi în filmul lui Dan Pița *Filip cel bun* (1975), a avut un rol de mare efect comic, Toderaş, în filmul regizorului Mircea Moldovan *Toamna bobocilor* (1975), a fost un pitoresc Bobocel în filmul lui Gheorghe Naghi *Elixirul tinereții* (1975), a excelat în trio-ul formidabil din filmul lui Manole Marcus *Operațiunea „Monstrul"* (1976), trio alcătuit din Toma Caragiu (Dumitru), Octavian Cotescu (Eugen) şi Marin Moraru (Corneliu), a avut un alt rol savuros, Tânărul, în „comedia în zig-zag" a regizorului Petre Bokor *Tufă de Veneția* (1977), şi-a reluat rolul lui Toderaş în altă comedie a regizorului Mircea Moldovan, *Iarna bobocilor* (1977), a colorat şi policier-ul lui Manole Marcus *Cianura şi... picătura de ploaie* (1978), a avut rol principal, Sandu, în filmul-parabolă al regizorului Dan Pița *Concurs* (1982), a fost Ştefan în filmul interzis al lui Dan Pița *Faleze de nisip* (1983), a avut rolul principal, Toma, şi în filmul lui Sergiu Nicolaescu *Ringul* (1984), a fost Vecinul în filmul lui Francisc Munteanu *Zbor periculos* (1984), a fost Boier Vâlcu în filmul regizorului Gheorghe Vitanidis *Masca de argint* (1985), a avut rol episodic în alt film al lui Francisc Munteanu, *Vară sentimentală* (1986), a fost un savuros Ianache, în filmul regizorului Horea Popescu, după piesa „Gaițele"de Al. Kirițescu, *Cuibul de viespi* (1987), a avut o partitură ofertantă în comedia lui Mircea Drăgan, după piese de Vasile Alecsandri, scenarizate de Draga Olteanu Matei, *Chiriția în Iaşi* (1988), pentru ca, în mileniul III, să-şi uzeze talentul şi viața în seriale TV fără perspective sau să „prindă"câte un rol în filme străine, cum ar fi acela din filmul *Amen* (2002) de Costa-

Gavras...Sebastian Papaiani (1935-2016) a ajuns la film în vârstă de 27-28 de ani, când a avut rolul principal, Mihai Brad, în filmul regizorului Mircea Mureşan *Partea ta de vină* (1963). Curând după aceea, actorul a fost preluat de regizorul Geo Saizescu, devenind actorul fetiş al acestuia, obţinând rol după rol în toate comediile regizorului, după cum urmează: Făniţă în *Un surâs în plină vară* (1964), Romi în *La porţile pământului* (1966), Papă în *Balul de sâmbătă seara* (1968), Alecu în *Astă-seară dansăm în familie* (1972), Păcală în *Păcală* (1974), Toma în *Eu, tu şi Ovidiu* (1978), Vasile Dobrescu în *Şantaj* (1981), Virgil în *Grăbeşte-te încet* (1982), Grig Ştevic în *Secretul lui Bachus* (1984), Pamfil în *Sosesc păsările călătoare* (1985), Tovradu în *Secretul lui Nemesis* (1987), tatăl lui Păcală în *Păcală se întoarce* (2006)... Între timp, simpaticul actor a interpretat o mulţime de alte roluri, dar nu le voi aminti, aici, fireşte, pe toate, voi selecta doar câteva: a fost Lunganul în filmul regizorului Gheorghe Vitanidis *Gaudeamus igitur* (1965), a fost Valeruş în filmul lui Gheorghe Naghi *Vremea zăpezilor* (1966), a fost Fane, în filmul regizorului Andrei Blaier *Dimineţile unui băiat cuminte* (1967), a fost Olteanul în filmul regizorului Şerban Creangă *Căldura* (1969), şi-a cucerit spectatorii cu rolul Plutonierului Căpşună din filmele lui Mircea Drăgan *Brigada Diverse intră în acţiune* (1970), *Brigada Diverse în alertă* (1971), *B.D. la munte şi la mare* (1971), a fost Chiru în filmul lui Mircea Mureşan *Asediul* (1971), a fost Oarcă în policier-ul lui Sergiu Nicolaescu *Cu mâinile curate* (1972), a avut rolul lui Voronca în filmul biografic al regizorului Gheorghe Vitanidis *Ciprian Porumbescu* (1973), a fost Fratele lui Oarcă (un rol scris special pentru el de scenarişti Titus Poopovici şi Petre Sălcudeanu) în filmul lui Sergiu Nicolaescu *Ultimul cartuş* (1973), a fost Ionuţ Jder în filmul istoric de inspiraţie sadoveniană al regizorului Mircea Drăgan *Fraţii Jderi* (1974), a fost Pompei în comediile lui Mircea Moldovan *Toamna bobocilor* (1975) şi *Iarna bobocilor* (1977), a fost Sebastian în comedia muzicală *Expresul de Buftea* (1979) de Haralambie Boroş, a fost Vărul în comedia lui Sergiu Nicolaescu *Nea Mărin miliardar* (1979), a fost Petre Nobilu în fresca politică *Clipa* (1979) de Gheorghe Vitanidis, ecranizare a romanului lui Dinu Săraru, a fost Dobrică Tunsu în filmul lui Nicolae Corjos după romanul cu titlu omonim al lui Zaharia Stancu *Pădurea nebună* (1982), a fost Tatăl lui Mihai *în Liceenii* (1986) de Nicolae Corjos, a fost Dode în comedia lui Cornel Diaconu *Nişte băieţi grozavi* (1988), a fost Petre Bulz în filmul lui George Cornea *O vară cu Mara* (1989), a fost Comicul în comedia muzicală a lui Nicolae Corjos *Un studio în căutarea unei vedete* (1989). Mai departe, Sebastian Papaiani s-a dedicat unor filme TV, printre care *Bani de dus, bani de întors* de Alexandru Tocilescu (2004) şi unor seriale TV fără prea multe perspective... Ion Besoiu (1931-2017) a debutat în film la vârsta de 26 de ani cu un rol episodic în filmul lui Andrei Călăraşu *Vultur 101* (1957). Primul său rol important a fost acela al lui Baniciu din filmul regizorului Mircea Drăgan *Setea* (1961), a jucat apoi, în *Partea ta de vină* (1963) de Mircea Mureşan, rolul lui Bejan, a fost Zoican în filmul istoric al regizorului Lucian Bratu *Tudor* (1963) şi Ştefan Tomşa în alt film istoric, de inspiraţie sadoveniană, al regizorului Mircea Drăgan, *Neamul Şoimăreştilor* (1965), a fost Pietraru în filmul regizorului Manole Marcus *Cartierul veseliei* (1965), dar nu mă voi opri, acum, la toate filmele sale, ar fi o listă prea lungă, voi selecta doar câteva interpretări reprezentative: încep cu rolul lui Grigore Iuga

din filmul regizorului Mircea Mureşan *Răscoala* (1966), ecranizare a binecunoscutului roman al lui Liviu Rebreanu, amintesc, apoi, rolul lui Sigismund Bathory din filmul istoric al lui Sergiu Nicolaescu *Mihai Viteazul* (1971), rolul părintelui Ioan din celălalt mare film al lui Sergiu Nicolaescu, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1972), rolul lui Duma din filmul politic „cu cheie" al regizorului Manole Marcus *Puterea şi adevărul* (1972), rolul lui Zăvoianu din filmul lui Sergiu Nicolaescu *Un comisar acuză* (1974), rolul lui Guță Popescu din filmul lui Manole Marcus *Actorul şi sălbaticii* (1975), rolul lui Anton Lupan din serialul TV regizat de Mircea Mureşan *Toate pânzele sus* /1976), rolul lui Belciug din filmul lui Mircea Mureşan *Ion – Blestemul pământului, blestemul iubirii* (1980), rolul Maiorului Cizmaru din filmul lui Sergiu Nicolaescu *Noi, cei din linia întâi* (1986), Directorul spitalului din filmul lui Mircea Daneliuc *Această lehamite* (1994), Domnul General din filmul *Tancul* (2003) de Andrei Enache... Ion Besoiu a jucat şi în alte filme în mileniul III, printre care *Cenuşă şi sânge* de Fanny Ardant (2009), *Loverboy* de Cătălin Mitulescu (2010), iar rolul său – cum l-am denumit de vreo două ori în această carte – „testamentar" a fost în filmul regizorului Dan Chişu *Bucureşti NonStop* ...

FINALUL DESCHIS AL EDIŢIEI A TREIA

Prin forța lucrurilor, şi ediția a treia a istoriei filmului românesc, care ajunge până în anul 120 al cinematografiei naționale, are un final deschis. În primul rând, pentru că însuşi anul 2017 este reprezentat în carte doar până la ora pornirii acestui manuscris spre tipar. Apoi, pentru că filmul românesc se află într-o continuă metamorfozare, unii pleacă, alții vin, Noul Cinema a dobândit un statut primordial în producția curentă, care a ajuns să fie destul de stabilă, cu un număr constant şi valid de premiere anual, dar totul este în mişcare, nimic nu stagnează, de la o zi la alta se poate întâmpla orice, viața ne rezervă mereu surprize, deci incursiunea noastră în trecutul, prezentul şi viitorul cinematografiei naționale nu poate fi decât o secțiune în mers a unui proces continuu. Viața, în general, are talentul de a ne lua pe nepregătite. La ora scrierii acestor rânduri, de pildă, ne-a mai părăsit un cineast, ilustrul grafician Ion Truică (1935-2017). Era patriarhul filmului românesc de animație, un cineast cu vocație internațională, aflat în plină forță creatoare (lucra la un nou film!),un cineast seducător, al cărui ultim film – pe care l-am putea numi testamentar – a fost *Obeliscul*, în 2015, o incitantă parabolă contemporană. De la începuturile sale cinematografice, regizorul de animație Ion Truică a adus pe ecran o lume a lui, foarte personală, marcată de însuşirile unui grafician de mare talent, cu o tuşă stilistică inconfundabilă. De-a lungul anilor, apoi, Ion Truică a adus în lumea lui o seamă de autori celebri, clasici şi moderni, precum H.C.Andersen în *Carnavalul* (1972), Cervantes în *Hidalgo* (1975), Nichita Stănescu în *Remember* (1978), Oscar Wilde în *Prințul fericit* (1980), Bacovia în *Crepuscul* (1981), Eugen Jebeleanu în *Hiroshima* (1983), Eminescu în *Rovine* (1983)... În *Obeliscul*, Ion Truică l-a adus în lumea lui pe Geo Bogza, pornind de la o povestire a acestuia apărută în revista „Contemporanul". O opțiune semnificativă, pentru că, atât la Bogza cât şi la Truică, întâmplarea de toate zilele este, deopotrivă, izvor de poezie şi obiect de meditație, din lucrul mărunt scriitorul şi cineastul extrag semnificații majore, universale, apoi pentru că tehnica asocierilor neaşteptate este proprie atât artei bogziene

cât şi artei regizorului de animaţie. Ar mai fi de făcut observaţia că, în spiritul prozei originare, regizorul Ion Truică a completat în mod creator povestirea lui Geo Bogza, incluzând în lumea lui, cel puţin la modul alegoric, întâmplîri din imediata apropiere. Prăbuşirea dramatică a obeliscului ne-a dus gândul, vrând-nevrând, spre unsprezecele septembrie tragic al turnurilor gemene, iar acum, la despărţirea de Ion Truică, respectiva prăbuşire devine premonitorie, ne duce gândul la propria prăbuşire a regizorului-obelisc. Tot în ultima perioadă s-a stins un prieten drag, un scriitor şi publicist de excepţie, Romulus Rusan (1935-2017), autorul unor cărţi de film pasionante, printre care „La început n-a fost cuvântul" şi „Arta fără muză", un mare iubitor al artei a şaptea, un om deosebit, fondator (împreună cu soţia sa, poeta Ana Blandiana) al Academiei Civice şi al Memorialului de la Sighet. După numai câteva săptămâni s-a stins încă un important regizor din vechea gardă, Radu Gabrea (1937-2017). La capătul unei bogate cariere cinematografice româno-germană, analizată detaliat în acest volum, o carieră comentată pe larg şi în elegantul *şi substanţialul* volum monografic publicat în 2012 de criticul de film Călin Stănculescu „Radu Gabrea. Biografia unei opere". Ultimul film al regizorului a fost documentarul de lung metraj *Împărăteasa roşie*, la care m-am referit pe larg într-un capitol anterior. Pentru că vorbim despre despărţiri, în perioada de referinţă a acestui capitol (2011-2017), ne-au părăsit alţi câţiva mari regizori din vechea gardă, Andrei Blaier (1933-2011), Sergiu Nicolaescu (1930-2013), Geo Saizescu (1932-2013) şi Malvina Urşianu (1927-2015), care au lăsat în urmă patru „opere cinematografice" substanţiale (despre care a fost vorba, pe larg, în acest volum, la locul şi timpul cuvenit), bogate în filme rezonante, reprezentative. Cum spuneam la începutul acestui sub-capitol, unii pleacă alţii vin, totul este în mişcare, nimic nu stagnează... Zilele trecute, de pildă, pe genericul unui film de diplomă, am, descoperit trei nume – cred – de perspectivă ale filmului românesc: Mihai Pârcălabu, proaspăt absolvent de regie, Haşu Drăgan-Adrian, proaspăt absolvent de operatorie şi Adrian Pârcălabu, pe genericul filmului respectiv producător, dar de fapt proaspăt absolvent al unui institut cinematografic londonez. Mihai Pârcălabu este regizorul acestui film de diplomă, un film cam crazy, *The Match*, despre un campionat mondial de box ilegal, dar realizat cu un deosebit simţ al umorului, cu o reală vocaţie parodică, excelent ritmat şi filmat cu pricepere, în vervă, de foarte tânărul operator Haşu Drăgan-Adrian (ca să vă daţi seama cât de tânăr este vă spun doar *că pe bunicul lui îl cheamă Vi*vi Drăgan Vasile). Da, asta e situaţia, unii pleacă, alţii vin, cinematograful urmează lecţiile vieţii, Noul Cinema Românesc se consolidează an de an, după cum am putut vedea şi în ultimele sub-capitole, doar relaţia cu publicul nu este, încă, re-stabilită, fapt din ce în ce mai dificil din pricina degradării continue a situaţiei sălilor de cinema din întreaga ţară, o stare de lucruri care necesită măsuri urgente de redresare, de rezolvare. Pentru mine, sala de cinema face poarte intrinsec din definiţia cinematografului, filmul pe ecrane mici, pe tablete, este un eufemism, un subterfugiu, o improvizaţie. Schimbând uşor vorba, o iniţiativă de bun augur a fost aceea a Uniunii Cineaştilor, de a lansa o revistă de cinema, consacrată prioritar filmului românesc, este vorba despre revista „Film", al cărei redactor-şef este criticul de film Dana Duma, o revistă trimestrială, care ajunge la al 18-lea număr la finele anului 2017,

deci o revistă, de pe acum, cu o biografie reală (18 trimestre înseamnă aproape cinci ani!) printre colaboratorii căreia se află, în afara membrilor redacției (Dana Duma, Anca Ioniță, Marilena Ilieşiu, Mihai Fulger), o seamă de cineaşti, critici şi istorici de film, precum (la numărul 4/2016, de pildă) Ioan-Pavel Azap, Tereza Barta, Irina Budeanu, Călin Căliman, Luminița Comşa, Laurențiu Damian, Angelo Mitchievici, Dinu-Ioan Nicula, Dumitru Olărescu, Andra Petrescu, Doru Pop, Cristian Tudor Popescu, Irina Trocan, Marian Țuțui, Titus Vîjeu. Era necesară o asemenea revistă, mai ales întru continuarea unei frumoase tradiții, dacă ținem seama de faptul că, decenii la rând, până-n decembrie '89, revista „Cinema", condusă de Ecaterina Oproiu, şi, deceniul următor, revista „Noul Cinema", condusă de Adina Darian, au ținut treaz interesul cinefil. Revista „Film" a inițiat şi un cineclub, consacrat filmelor româneşti, care se desfăşoară lunar (cu excepția lunilor de vară) la Cinemateca „Eforie". În 2017, de pildă, cineclubul revistei „Film" a prezentat, înaintea sezonului estival, două filme mai speciale: *Țărmul n-are sfârşit* de Mircea Săucan, cu Marina Voica, în singurul ei rol pe ecran (un film care n-a avut niciodată o premieră oficială în România, deşi are 55 de ani de viață!) şi *Dincolo de barieră* de Francisc Munteanu, ecranizare a piesei „Domnişoara Nastasia" de G.M. Zamfirescu, cu profesoara universitară Anca Irina Ionescu în rolul Donişoarei Nastasia şi cu Ion Dichiseanu în rolul lui Vulpaşin. Din punctul meu de vedere, cartea de film a avut parte, şi ea, de o situație privilegiată în perioada noastră de referință. Tocmai de aceea, consider necesar un capitol aparte consacrat cărții de film.

Voi enumera, aşadar, în ordine relativ cronologică, o bună parte din cărțile de film apărute în ultimii ani. Cel mai prolific autor a fost eminentul critic şi eseist Titus Vîjeu, care a publicat cinci monografii esențiale la superba Editură Noi, consacrate unor regizori de prim plan ai cinematografiei naționale: două regizorului Dan Pița, una regizorului Mircea Daneliuc, una regizoarei Elisabeta Bostan şi alta regizorului Nicolae Mărgineanu. O substanțială monografie a publicat, de pildă, Călin Stănculescu, „Radu Gabrea: Biografia unei opere" (Editura Noi Media Print, 2012), o carte originală a fost aceea a Marilenei Ilieşiu „Povestea poveştii în filmul românesc (1912-2012)" (Editura Polirom, 2013), de real interes a fost şi cartea lui Angelo Mitchievici „Filmele care ne-au schimbat viața" (Editura Eikon, 2013), un studiu destinat prioritar specialiştilor a fost „Marketing şi cinema" de Lucian Pricop (Editura Tritonic, 2013), criticul şi istoricul de film Bujor T. Rîpeanu şi-a continat investigații anterioare, publicând acum masivul volum „Cinematografiştii 2345" (Editura Meronia, 2013), Valerian Sava şi-a continuat, la rându-i, cercetările istorice, propunând cartea „O istorie subiectivă a tranziției filmice. Al Patrulea Val, restaurația mediocrată şi refondarea cinemaului românesc", volumul 3 (Editura Paralela 45), un volum-surpriză a fost acela al lui Mihnea Columbeanu, „Un pitbull printre filme. Filmul românesc în mileniul III, volumul 1 (Editura Tracus Arte, 2013), Nicolae Cabel a dedicat încă o carte, cea mai elegantă, profesorului său, „Victor Iliu – fuga temporum" (EdituraNoi Media Print, 2013), Alexandru Petria a strîns într-un volum, şi bine a făcut, „Convorbiri cu Mircea Daneliuc"' (Editura Adenium, 2013), criticul şi istoricul de film Tudor Caranfil a publicat o carte esențială, „Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc" (Editura Polirom, 2013). În anul 2014 a luat ființă

Editura UCIN (o altă victorie cinematografică!), a cărei activitate s-a dovedit, din start, benefică, în primul său an apărând *câteva volume memorabile,* după cartea lui Marius Şopterean „7+1 poveşti despre film. Memorie şi film. Anii 1950-1960”, volumul 2, printre apariţiile memorabile numărându-se două volume ale scenaristului Dumitru Carabăţ traduse în limba engleză, „Towards a Poetics of Screenplay” şi „Studies in Filmic Typology”, pentru ca tot pe atunci să apară un superb „Album Maria Ploae”, prefaţat de un interviu cu actriţa realizat de Claudiu Târziu. Ajunşi aici, cu îngăduinţa cititorului, îmi îngădui un intermezzo liric: ţin să citez prefaţa convorbirii cu actriţa a lui Claudiu Târziu. Iat-o: „Sun la poartă şi îmi deschide Maria Ploae. Îmbrăcată într-o rochie neagră şi cu acelaşi zâmbet fermecător, care îi adânceşte gropiţa din obrazul drept. Mă invită în salon, o cameră luminată de ferestre lungi care dau în grădină, cu un perete acoperit de tablouri şi un altul de icoane pe sticlă vechi. Colecţia de icoane a aparţinut psihologului Nicolae Mărgineanu, tatăl regizorului, unul dintre marii intelectuali interbelici care au trecut prin puşcăriile comuniste. O pisică albă cu coada neagră doarme încovrigată pe un fotoliu. Din două vase de sticlă albastră răsucită spre cer îşi ţesc capetele mai multe crizanteme. Dialogul se leagă uşor, pentru că Maria Ploae este gata să împărtăşească din bucuriile vieţii ei. Iar viaţa sa pare să fie o lungă bucurie neumbrită. Am căutat-o pe Maria Ploae pentru un interviu de gazetă şi a ieşit o carte”. Tot la Editura UCIN, spre sfârşitul anului 2014, a apărut volumul lui Horea Murgu (ca autor-coordonator) „Generaţiei sentimentale a sunetului filmului românesc...o reverenţă”, dedicat prestigiosului inginer de sunet Andrei Pap. Mi-aş dori, şi în cazul acestui volum, un popas suplimentar. Nu de alta, dar pe coperta volumului am descoperit o preţioasă dedicaţie a regizorului Lucian Pintilie, care sună cam aşa: „Lui Andrei Pap, Cel mai apropiat colaborator al meu (!!!) vreme de 35 de ani. Întotdeauna calm şi limpede. Meşter constant al filmelor mele pe care niciodată nu l-am îmbrăţişat aşa cum de repetate şi repetate ori merita. Strălucit tehnician şi poet de mari emoţii vizuale, vezi *Duminică la ora şase*, născător de un nou tip de imagine: imaginea sonoră. Clar, discret, ţintind anonimatul capodoperei, modest aşa cum marii artişti sunt. Confirm devotamentul lui excepţional. Permite-mi să-ţi cer iertare pentru toate abuzurile şi duritățile mele. Îţi transmit veşnic reînnoita mea admiraţie pentru răbdarea ta şi restul... 8 septembrie 2014”. Aş consemna, apoi, volumele memorialistice ale Ecaterinei Oproiu „Jurnal”, 1 şi 2 (Editura Semne, 2014), la Editura UCIN au mai apărut, în 2015, volumele „Dublajul – Opera în oglindă” de Valeriu Drăguşanu, „Un clovn pentru eternitate” de Valentin Teodosiu şi „Mircea Daneliuc – Cele şaptesprezece vieţi ale pisicii rupte” de Marilena Ilieşiu, amintesc apoi necesarul volum „Andrei Blaier – Arta de a trăi şi iubi filmul” de Mircea Bunescu (Editura Noi, 2015), apărut, din păcate, cu prea multe greşeli ortografice, un nou volum memorialistic al Ecaterinei Oproiu,”Salutări de la Cannes. Jurnal 3” (Editura Semne, 2015), o altă carte monografică dedicată regizorului Mircea Daneliuc, „Mircea Daneliuc – Monsieur l’auteur sau lupul singuratic al filmului românesc” de Titus Vîjeu (Editura Noi, 2015), cartea clujanului Ioan-Pavel Azap „7 capodopere ale filmului românesc” (Editura Tribuna, 2015), volumul monografic al criticului Viorel Domenico „Jean Georgescu... altfel” (Editura Noi, 2015), şi încă un volum binevenit, „Secvenţe cu Alexandru Tatos” de

Ioan-Pavel Azap (Editura Noi, 2016)... Am publicat şi eu o carte în acest interval, „Al.G. Croitoru, zis şi Mister Keystone” (Editura Betta, 2016), dar sper să apară *şi o a doua* carte, „Istoria filmului românesc 1897-2017” (aşadar, dacă citiți aceste rânduri, a fost şi a doua)... Cu această speranță închei finalul deschis al ediției a treia. Avem de a face, aşadar, cu un final deschis optimist!

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ALEXANDRESCU, Mircea – *Vedete' 95 în filmul mondial*, Bucureşti, 1995
ALEXANDRESCU, Mircea – *Liviu Ciulei*, Bucureşti,1996
ARIJON, Daniel – *Gramatica filmului*, Bucureşti, 2013
ARISTARCO, AGEL, Henri – *Les grands cinéastes*, Paris, 1960
Guido – *Cinematografia ca artă*, Bucureşti, 1967
AZAP, Ioan-Pavel – *Prim-plan*, Bucureşti, 2011
AZAP, Ioan-Pavel – *7 capodopere ale filmului românesc*, Cluj-Napoca, 2015
BACALBAŞA, Constantin – *Bucureştiul de altădată*, Bucureşti, 1952
BALAZS, Bela – *Arta filmului*, Bucureşti, 1957
BARNA, Ion – *Lumea filmului (I,II)*, Bucureşti, 1971
BAURET, Gabriel – *Abordarea fotografiei*, Bucureşti, 1998
BAZIN André – *Ce este cinematograful*, Bucureşti, 1968
BEHAR, Nina – *Filmul despre artă, artă despre artă*, Bucureşti, 2009
BENDAZZI, Gianalberto – *Topolino e poi*, Milano, 1978
BERGSON, Henri – *Le rire*, Paris, 1960
BLAGA, Iulia – *Fantasme şi adevăruri. O carte cu Mircea Săucan*, Bucureşti, 2007
BRATU, Lucian – *Cu mine în rolul principal*, Bucureşti, 2009
BRECHT, Bertolt – *Sur le cinéma*, Paris, 1970
BRON, Simelia – *A opta artă?*, Bucureşti, 1976
BUNESCU, Doina – *Colea Răutu*, Bucureşti, 1998
BUNESCU, Mircea – *Andrei Blaier – Arta de a trăi şi iubi filmul*, Bucureşti, 2015
BUÑUEL, Luis – *Ultimul meu suspin*, Bucureşti 2004
BUREF, Flavia – *Întâlniri surâzătoare*, Bucureşti, 1982
CABEL, Nicolae – *Victor Iliu*, Bucureşti, 1997
CABEL, Nicolae – *Victor Iliu „a desena timpul”*, Bucureşti, 2012
CABEL, Nicolae – *Victor Iliu – fuga temporum*, Bucureşti, 2013
CANTACUZINO,I. – *Uzina de basme*, Bucureşti,1933
CANTACUZINO, Ion – *Momente din trecutul filmului românesc*, Bucureşti, 1965
CANTACUZINO, Ion – *Întâlniri cu cinematograful*, Bucureşti, 1998
CANTACUZINO, Ion, RÎPEANU, Bujor T. – *Producția cinematografică din România. Filmografie adnotată (1897-1930)*, 2 vol., Bucureşti 1970
CARABĂȚ, Dumitru – *De la cuvânt la imagine*, Bucureşti, 1987
CARABĂȚ, Dumitru – *Spre o poetică a scenariului cinematografic*, Bucureşti, 1997
CARABĂȚ, Dumitru – *Studii de tipologie filmică*, Bucureşti, 2000
CARABĂȚ, Dumitru – *Towards a Poetics of Screenplay*, Bucureşti, 2014
CARABĂȚ, Dumitru – *Studies in Filmic Typology*, Bucureşti, 2014
CARAGIALE, Mateiu – *Craii de Curtea-Veche*, Bucureşti, 2001
CARANFIL, Tudor – *În căutarea filmului pierdut*, Bucureşti, 1988
CARANFIL, Tudor – *Dicționar de filme româneşti*, Bucureşti-Chişinău, 2002
CARANFIL, Tudor – *Istoria cinematografiei în capodopere*, Iaşi, 2011
CARANFIL, Tudor – *Dicționar subiectiv al realizatorilor filmului românesc*, Bucureşti, 2013
CASSVAN, Lazăr – *Albumul vedetelor de cinema*, Bucureşti, 1947
CASSVAN, Lazăr – *O lume de celuloid*, Bucureşti, 1979
CASSVAN, Lazăr – *Unora le place filmul*, Bucureşti,1981
CASSVAN, Lazăr – *A fost odată un cinema*, Bucureşti, 1983
CAZABAN, Ion – *Caragiale şi interpreții săi*, Bucureşti,1985
CĂLIMAN, Călin – *Filmul documentar românesc*, Bucureşti, 1967
CĂLIMAN, Călin – *Jean Mihail*, Bucureşti, 1996
CĂLIMAN, Călin – *Secretul lui Saizescu sau Un surâs în plină iarnă*, Bucureşti, 1997
CĂLIMAN, Călin – *Ion Bostan*, Bucureşti, 1997
CĂLIMAN, Călin – *Istoria filmului românesc (1897-2000)*, Bucureşti, 2000
CĂLIMAN, Călin – *Cinci artişti ai imaginii*, Bucureşti, 2009
CĂLIMAN, Călin – *Ilarion Ciobanu*, Bucureşti,2010
CĂLIMAN, Călin – *Istoria filmului românesc (1897-2010)*, Bucureşti, 2011

CĂLIMAN, Călin – *Al G Croitoru, zis şi Mister Keystone*, Bucureşti, 2016
CĂLINESCU, G. – *Studii şi conferinţe*, Bucureşti, 1956
CĂLINESCU, G. – *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965
CĂLINESCU, G. – *Principii de estetică*, Bucureşti, 1968
CĂLINESCU, G. – *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 1982
CERNAT (GHEORGHIU), Manuela – *Filmul şi armele*, Bucureşti, 1976
CERNAT, Manuela – *A Concyse History of the Romanian Film*, Bucureşti, 1982
CERNAT, Manuela – *Jean Negulescu*, Bucureşti, 2000
CHIMET, Iordan – *Eroi, fantome, şoricei*, Bucureşti, 1970
CIONIS, Isabela, CRISTIAN, Cornel – *Filmografia producţiei cinematografice româneşti*, Bucureşti, 1975
CIONIS, Isabela, DUMA, Dana, DAVIDESCU Georgeta, TĂNASE, Elvira – *Anul cinematografic. 1966-1978*, 13 vol., Bucureşti, 1967-1983
CLAIR, René – *Reflecţii despre film*, Bucureşti, 1968
COLUMBEANU, Mihnea – Un pitbull printre filme. Filmul românesc în mileniul III, vol. 1, Bucureşti, 2013
CORCIOVESCU, Cristina – *Cineaşti români*, Bucureşti, 1969
CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, B.T. – *Secolul cinematografului*, Bucureşti, 1989
CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, B. T. – *1234 cineaşti români*, Bucureşti, 1996
CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, B.T. – *Dicţionar de cinema*, Bucureşti, 1997
CORCIOVESCU, Cristina, RÎPEANU, B.T. – *Cinema...un secol şi ceva*, Bucureşti, 2002
COSAŞU, Radu – *Viaţa în filmele de cinema*, Bucureşti, 1972
COSAŞU, Radu – *O vieţuire cu Stan şi Bran*, Bucureşti, 1981
COSMA, Ion – *Amintiri*, 1967 (mss la Arhiva Naţională de Filme)
COURSODON, Jean Pierre – *Keaton et co, les burlesques américaine du muet*, Paris, 1964
CRISTIAN, Cornel, RÎPEANU, B.T. – *Dicţionar cinematografic*, Bucureşti, 1974
DAMIAN, Laurenţiu – *Elisabeta Bostan*, Bucureşti, 1996
DAMIAN, Laurenţiu – *Filmul documentar. Despre documentar...încă ceva în plus*, Bucureşti, 2003
DANELIUC, Mircea – *Pisica ruptă*, Bucureşti, 1997
DARIAN, Adina – *Întâlniri seducătoare*, Bucureşti, 1998
DEACA, Mircea – *Cinematograful postfilmic*, Timişoara, 2013
DELLUC, Louis – *Cinema et C-ie*, Paris, 1920
DEMETRESCU, Marin – *De la fotografie la cinematograf*, Craiova, 1914
DINULESCU, Dumitru – *Galaxia burlacilor*, Bucureşti, 1980
DOBRE, Alta Victoria – *Promoţia de aur*, Bucureşti, 1998
DOMENICO, Viorel – *Valenţe instructiv-educative ale filmelor*, Bucureşti, 1988
DOMENICO, Viorel – *Scutul de celuloid*, Bucureşti, 1991
DOMENICO, Viorel – *Istoria secretă a filmului românesc*, 1996
DOMENICO, Viorel – *Claymoor*, Bucureşti, 2004
DOMENICO, Viorel – Jean Georgescu... altfel, Bucureşti, 2015
DRĂGUŞANU, Valeriu – *Dublajul – Opera în oglindă*, Bucureşti, 2015
DUCA, Lo – *L'histoire du cinéma*, Paris, 1941
DULGHERU, Elena – *Tarkovski – filmul ca rugăciune*, Bucureşti, 2002
DUMA, Dana – *Autoportretele filmului*, Bucureşti, 1983
DUMA, Dana – *Gopo*, Bucureşti, 1996
DUMA, Dana – *Benjamin Fondane, cineast*, Bucureşti 2010
FAURE, Elie – *Funcţia cinematografului*, Bucureşti, 1971
FISCHER, Erwin – *Necesitatea artei*, Bucureşti, 1968
FORD, Charles, JANNE, René – *Histoire encyclopedique du cinema*, Paris, 1947
FULGER, Mihai – *„Noul val" în cinematografia românească*, Bucureşti, 2006
GEORGESCU, Jean – *Texte de supravieţuire*, Bucureşti, 1996
GEORGESCU-OBROCEA, Adina, MÂŞCĂ, Aurel – *Montajul de film*, Bucureşti, 1987
GHEORGHIU, Mihnea – *Fierul şi aurul*, Bucureşti, 2000
GHEORGHIU, Mihnea – *Cantemir*, 2010
GHIRARDINI, Luigi – *Storia generale dell cinema*, Milano, 1959
IANCU, Napoleon Toma – *Dicţionarul actorilor de film*, Bucureşti, 1977
ILIEŞIU, Marilena – *Povestea poveştii în filmul românesc (1912-2012)*, Bucureşti, 2013
ILIEŞIU, Marilena – *Mircea Daneliuc – Cele şaptesprezece vieţi ale pisicii rupte*, Bucureşti, 2015
ILIU, Victor – *Fascinaţia cinematografului*, Bucureşti, 1975
IONESCU, Stelian – *Cinematografia, descoperirea şi istoricul ei*, Bucureşti, 1916
IORDA, Marin – *Amintiri* (mss. La Arhiva Naţională de Filme)
IORDĂCHESCU, C. – *Cinematograful şi educaţia*, Botoşani, 1912
JOLY, Martine – *Introducere în analiza imaginii*, Bucureşti, 1998
KIVU, Dinu – *Teatrul la timpul prezent*, Bucureşti, 1995
KLEE, Paul – *Theorie de l'Art moderne*, Paris, 1959
LAWSON, John – *Film şi creaţie*, Bucureşti, 1968

LAZĂR, Ioan – *Arta narațiunii în filmul românesc*, Bucureşti, 1981
LAZĂR, Ioan – *Structuri filmice*, Iaşi, 1983
LAZĂR, Ioan – *Cum se face un film?*, Bucureşti, 1986
LAZĂR, Ioan – *Teme şi stiluri cinematografice*, Bucureşti, 1987
LAZĂR, Ioan – *Istoria filmului în personaje şi actori (I): Cupluri literare, cupluri cinematografice*, Bucureşti, 1992
LAZĂR, Ioan – *Amza Pellea, cel mai iubit dintre actori*, Bucureşti, 1993
LAZĂR, Ioan – *Istoria filmului în personaje şi actori (II): Seducția feminină, fascinația diabolică*, Bucureşti, 1994
LAZĂR, Ioan – *Istoria filmului în personaje şi actori (III): Aventurierii şi inocenții cinematografului*, Bucureşti, 1994
LAZĂR, Ioan – *Istoria filmului în personaje şi actori (IV): Comedia literaturii şi comedia cinematografică*, Bucureşti, 1995
LEUTRAT, Jean-Louis – *Cinematograful de-a lungul vremii. O istorie*, Bucureşti, 1995
LITTERA, George – *Istoria filmului universal 1895-1945*, Bucureşti, 2010
LITTERA, George – *Pagini despre film*, Bucureşti, 2012
LUKACS, Georg – *Specificul literaturii şi esteticului*, Bucureşti, 1969
MARIE, Michel – *Noul Val Francez*, Bucureşti, 2010
MARIN, Al. – *Trucaje cinematografice*, Bucureşti, 1985
MARINESCU, Gheorghe – *Corespondență (1889-1938)*, Bucureşti, 1968
MARINESCU, Niculae N. – *Probleme A7 (I)*, Bucureşti, 1975
MARINESCU, Niculae N. – *Probleme A7 (II)*, Bucureşti, 1977
MEDVEDOV, Corneliu – *Ovidiu Gologan*, Bucureşti, 1998
MIHAIL, Jean – *Filmul românesc de altădată*, Bucureşti, 1967
MIHĂILESCU, Magda – *François Truffaut, bărbatul care iubea filmele*, Bucureşti, 2009
MITCHIEVICI, Angelo – *Filmele care ne-au schimbat viața*, Bucureşti, 2013
MITRU, Marin – *Mircea Drăgan*, Bucureşti, 2000
MITRY, Jean – *Estetique et psychologie du Cinema*, Paris, 1965
MODORCEA, Grid – *Miturile româneşti şi arta filmului*, Bucureşti, 1979
MODORCEA, Grid – *Lumea modernă şi cinematograful*, Bucureşti, 1984
MODORCEA, Grid – *Literatură şi cinematograf*, Bucureşti, 1986
MODORCEA, Grid – *Actualitatea şi filmul*, Bucureşti, 1995
MURGU, Horea – *Generației sentimentale a sunetului filmului românesc...o reverență Andrei Pap*, Bucureşti, 2014
NEGULESCU, Jean – *Drum printre stele*, Bucureşti, 1989
NICHITUŞ, Cristina – *Cu Diligența prin Pădurea de fagi*, Bucureşti, 2000
NICULA, Dinu Ioan – *Călătorie în lumea animației românești*, Bucureşti, 1977
NIȚESCU, Doru – *Il cinema menzogna*, Bucureşti, 2009
OLĂRAŞU, George, RÂULEȚ, Constantin – *Chiemarea cinematografului*, Bucureşti, 1915
OLĂRESCU, Dumitru – *Filmul, valențele poeticului*, Chişinău, 2000
OPREA, Ştefan – *Statui de celuloid*, Iaşi, 1972
OPREA, Ştefan – *Filmul, vocație şi rutină*, Iaşi, 1974
OPREA, Ştefan – *Diorame cinematografice*, Iaşi, 1983
OPROIU, Ecaterina – *Un idol pentru fiecare*, Bucureşti, 1970
OPROIU, Ecaterina – *Jurnal, 1,2*, Bucureşti, 2014
OPROIU, Ecaterina – *Salutări de la Cannes. Jurnal 3*, Bucureşti, 2015
PAPP, Doina – *Silvia Popovici. Treptele iubirii*, Bucureşti, 1996
PASCADI, Ion – *Idealul şi valoarea estetică*, Bucureşti, 1966
PATLANJOGLU, Ludmila – *La vie en rose cu Clody Bertola*, Bucureşti, 1997
PATLANJOGLU, Ludmila – *Regele Scamator Ştefan Iordache*, Bucureşti, 2004
PETRESCU, Camil – *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Bucureşti, 2000
PETRIA, Alexandru – *Convorbiri cu Mircea Daneliuc*, Bucureşti, 2013
PINTILIE, Lucian – *Patru scenarii*, Bucureşti, 1992
PINTILIE, Lucian – *Bric-a-brac*, Bucureşti, 2002
PINTILIE, Lucian – *Pompa cu morfină*, Bucureşti, 2005
PINTILIE, Lucian – *Capul de zimbru* (scenariu), Bucureşti, 2005
POPESCU, Ioana – *De vorbă cu Ioan Grigorescu*, Bucureşti, 2010
POPESCU, Leon – *Memoriu asupra unui program cultural-cinematografic*, Bucureşti, 1945
POPESCU GOPO, Ion – *Filme, filme, filme, filme*, Bucureşti, 1963
POPIŞTEANU, Cristian – *Întâlniri în lumea filmului*, Bucureşti, 1970
POSMANTIR, Tudor – *Amintiri* (mss. La Arhiva Națională de Filme)
POTRA, Florian – *O voce din off*, Bucureşti, 1975
POTRA, Florian – *Voci şi vocații cinematografice*, Bucureşti, 1975
POTRA, Florian – *Profesiune: filmul*, Bucureşti, 1979
POTRA, Florian – *Aurul filmului (I) – opere evocând trecutul*, Bucureşti, 1984
POTRA, Florian – *Aurul filmului (II) – opere evocând prezentul*, Bucureşti, 1987

PURAN, Aura – *Paul Călinescu*, Bucureşti, 1996
PREDA, Marin – *Moromeții*, Bucureşti, 1967
PRICOP, Lucian – *Marketing şi cinema*, Bucureşti, 2013
RADO, Petre – *Labirintul umbrelor*, Bucureşti, 1975
RAPP, Bernard, LAMY, Jean-Claude – *Dictionnaire des films*, Paris, 2002
RÎPEANU, Bujor T. – *Filmat în România 1911-1969*, Bucureşti, 2004
RÎPEANU, Bujor T. – *Filmat în România 1970-1979*, Bucureşti, 2005
RUSAN, Romulus – *La început n-a fost cvuvântul*, Bucureşti, 1977
RUSAN, Romulus – *Arta fără muză*, Cluj-Napoca, 1980
SADOUL Georges – *Istoria cinematografului mondial*, Bucureşti, 1961
SAIZESCU, Geo – *Jurnalul unui bătrân lup de cinema*, Craiova, 2002
SAIZESCU, Geo – *Un surâs la...Balul de sâmbătă seara*, Craiova, 2004
SAIZESCU, Geo – *Astă seară dansăm cu...Bachus*, Craiova, 2005
SAIZESCU, Geo – *Istoria dramatică a unui film comic...Păcală*, B ucureşti, 2007
SAIZESCU, Geo – *Păcală se întoarce şi...rămâne!*, Bucureşti, 2008
SAULEA, Elena – *Cinci scenografi la rampă*, Bucureşti, 2006
SAULEA, Elena – *Cinci regizori, cinci voci distincte*, Bucureşti, 2010
SAVA, Valerian – *Istoria critică a filmului românesc contemporan I*, Bucureşti, 1999
SAVA, Valerian – *O istorie subiectivă a tranziției filmice. Al Patrulea Val, restaurația mediocrată şi refondarea cinemaului românesc*, vol. 3, Bucureşti, 2013
SĂRARU, Dinu – *Nişte țărani*, Bucureşti, 1999
SĂUCAN Mircea – *Manuscrisul de la Ciumați*, Tel Aviv, 1989
SIMION, Eugen – *Scriitori români de azi*, Bucureşti, 1974
SÎRBU, Eva – *Actorii noştri (I)*, Bucureşti,1995
SÎRBU, Eva – *Actorii noştri (II)*, Bucureşti, 1999
SÎRBU Eva – *Actori care nu mai sunt*, Bucureşti, 2010
STĂNCULESCU, Călin – *Radu Gabrea. Biografia unei opere*, Bucureşti, 2012
STĂNCULESCU, Călin – *Scriitorii şi filmul* , Cluj-Napoca, 2015
STERIADE, Ştefana, CÂMPEANU, Pavel – *Oamenii şi filmul*, Bucureşti, 1985
STIOPUL, Savel – *Despre natura cinematografului şi alte eseuri*, Bucureşti, 2000
SUCHIANU, D.I. – *Curs de cinematograf*, Bucureşti, 1931
SUCHIANU, D.I. – *Cinematograful, acest necunoscut*, Cluj, 1973
SUCHIANU, D.I., POPESCU, Constantin – *Metamorfoze cinematografice*, Bucureşti,1975
SUCHIANU, D.I., POPESCU, Constantin – *Drumuri, destine, climate*, Bucureşti, 1977
ŞOPTEREAN, Marius – *7+1 poveşti despre film. Memorie şi film. Anii 1950-1960*, vol.2, Bucureşti, 2014
TATOS, Alexandru – *Pagini de jurnal*, Bucureşti, 1994
TEODOSIU, Valentin – *Un clovn pentru eternitate*, Bucvureşti, 2015
THEODORESCU, C.T. – *Arta şi cinematograful*, Bucureşti, 1913 (?)
THURLOW, Clifford – *Totul despre scurtmetraj*, Bucureşti 2010
TONITZA-IORDACHE, Mihaela – *Viața actriței Eliza Petrăchescu*, Bucureşti 1980
VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne – *Scurt tratat de analiză filmică*, Bucureşti, 1995
VASILESCU, Olteea – *Lanterna cu amintiri*, Bucureşti, 1987
VIANU, Tudor – *Fragmente moderne*, Bucureşti, 1925
VIANU, Tudor – *Estetica*, Bucureşti, 1968
VÎJEU, Titus – *Dan Pița Arta privirii*, Bucureşti, 2012
VÎJEU, Titus – *Cinema, Cinema, Cinema. Dialoguri cu Dan Pița*, Bucureşti, 2013
VÎJEU, Titus – *Mircea Daneliuc – Monsieur l'auteur sau lupul singuratic al filmului românesc*, Bucureşti, 2015
VÎJEU, Titus – *Elisabeta Bostan imaginarium sau filmul în împărăția candorii*, Bucureşti, 2016
VODĂ, Eugenia – *Cinema şi nimic altceva*, Bucureşti, 1995
VOICULESCU, Elefterie – *Prispa de lut*, Bucureşti, 1984
VONCU, Răzvan – *Despre Preda şi alte eseuri neconvenționale*, Bucureşti, 2003
ZANC, Grigore – *Cădere liberă*, Cluj-Napoca, 1978
*** – *A şaptea artă (I)*, Bucureşti, 1966
*** – *A şaptea artă (II)*, Bucureşti, 1967
*** – *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896-1948*, Bucureşti, 1971
*** – *Cinematograful românesc contemporan (1949-1975)*, Bucureşti, 1976
*** – *Serata – de la scenariu la film*, Bucureşti, 1989
*** – *Cinema 2000*, Bucureşti, 2000
*** – *Premiile cineaştilor 1970-2000*, Bucureşti, 2001
*** – *Tendințe în filmul european*, Bucureşti, 2003
*** – *Dicționarul filmului românesc de ficțiune*, Bucureşti, 2004
*** – *Televiziunea – artă sau politică?*, Bucureşti, 2005
*** – *Premiile cineaştilor 2000-2005*, Bucureşti, 2006
*** – *Filmul românesc încotro?*, Bucureşti, 2006

*** – *Catalogul cinematografiei româneşti 2000-2008*, Bucureşti, 2008
*** – *Cele mai bune filme româneşti ale tuturor timpurilor*, Iaşi, 2010
*** – *Album Maria Ploae*, Bucureşti, 2014
*** – *Alexa Visarion sau destinul vocației*, Iaşi, 2015

INDICE DE NUME

A

Abiad, Serge, 626
Abramovici, Tricy, 357
Abur, Ioana, 506, 676
Achim, Gabriel, 682, 683
Acress, Birt, 10
Adam, Elisabeta, 418, 420, 428
Adameşteanu, Gabriela, 569
Aderca, Felix, 84
Adrian Copilul-Minune, 599
Aftenie, Anton, 325, 441
Agârbiceanu, Ion, 82, 301, 303, 390, 491
Aksiuta, Tatiana, 434
Albaiu, Ioana, 621, 623
Albala, Radu, 358, 360
Albani, Nicolae, 371, 394, 449, 545
Alberti, Rafael, 477
Albertini, Filoteo, 10
Albu, Elena, 294, 308, 349, 352, 393, 394, 421, 536, 539
Albu, Laurenţiu, 556
Albulescu, Mircea, 179, 224, 228, 255, 257, 282, 285, 287, 290, 291, 292, 298, 303, 305, 307, 314, 316, 317, 319, 326, 354, 355, 364, 387, 403, 409, 420, 427, 430, 439, 449, 505, 513, 536-538, 725, 726
Aldor, Bernd, 110
Alecsandri, Vasile, 37, 80, 249, 382, 402, 403, 728
Alexandra, Nataşa, 222
Alexandra, Lydia, 110
Alexandrescu, Mircea, 215, 218, 320, 370, 372, 404, 430, 484, 493
Alexandrescu, Sică, 67, 142, 180, 251, 726, 727
Alexandru, Dan, 524, 531, 532, 534, 628, 640, 657, 661, 676, 696
Alexandru, George, 415, 418, 430, 453, 505, 512, 513, 524, 526, 534, 574, 575, 591, 629, 631
Alexandru, Matei, 228, 232, 241, 246, 284, 286, 292, 352, 433, 442, 449, 548, 592
Alexandru, Radu F., 381, 427, 533
Alexe, Vladimir, 448
Alexi, Nicolae, 347, 467
Alexianu, Gheorghe, 159, 160
Alifantis, Nicu, 313, 434, 437, 661
Alivizache, Viviana, 403
Allen, Richard, 128
Alşec, Zephi, 147, 288, 290, 291, 296, 297, 300, 312
Ambros, Raisa, 639
Amzulescu, Radu, 491, 539
Ana, Doru, 440, 555, 596, 609, 645, 683
Anania, George, 381, 444
Anastasiad, I., 115, 116
Anastasiu, Dorin, 402
Anastasiu, Ştefan, 347, 467
Anca, Mircea, 453, 477, 640
Andreescu, Ana, 205
Andreescu, Aurelian, 298, 392
Andreescu, Florin, 481
Andreescu, Gabriel, 568
Andreescu, Gheorghe, 176, 183
Andreescu, Mircea, 429, 436, 605, 650
Andreescu, Titi, 65, 93, 96
Andreescu, Virgil, 524
Andrei, Marcela, 426, 441

Andrei, Violeta, 253, 267, 289, 291, 295, 296, 298, 310, 314, 360, 362, 364, 385, 438, 439, 440, 515
Andriescu, Virgil, 313, 416, 418, 419, 426, 432, 436, 440, 444, 453, 474, 523, 548, 556, 574
Andronache, Gabriel, 645
Androne, Anca, 599
Andronescu, Coca, 246, 250, 251, 350, 356, 363, 403, 421, 433, 449, 450
Andruță, Ioana, 560
Anescu, Margareta, 332, 353
Aneste Petrescu, Radu, 382, 394, 409, 428, 438, 447, 476, 649
Anestin, Ion, 420, 423, 440
Anghel, Ion, 250, 297, 316, 520, 556
Anghel, Paul, 173, 214, 362
Anghelescu, Florin, 204, 347, 467, 481, 571
Anghelescu, Ion, 600
Anghelescu, Marcel, 127, 176, 179, 181, 199, 224, 226, 231, 247, 248, 250, 251, 287, 299, 300, 305, 356, 363, 373, 415, 416, 512, 714
Anghel-Stanca, Zoe, 224, 230, 423
Annie, Renée, 132
Antip, Igor, 416
Anton, Ioana Anastasia, 636, 683
Anton, Florin, 400, 512
Anton, Ion, 214, 233, 262, 316
Anton, Lucia, 135, 145
Antonescu, Ion, 159, 522, 561
Antonescu, Mihai, 155, 157, 159, 160, 522
Antonescu, Ştefan, 324, 325, 360, 373, 475, 521, 536, 578, 661
Antonescu, Victor (actor), 67, 147
Antonescu, Victor (regizor animație), 203, 204, 206, 207, 343, 455, 464, 468, 481, 492, 515, 570, 571
Antonioni, Michelangelo, 194, 273
Antoniu, Costache, 117, 179, 181, 224, 225, 248, 250, 364
Antoniu, Cristache, 62, 65, 93
Anys, Thinelle, 124, 131
Apahidean, Tatiana, 204, 206, 343, 465, 468, 481, 570, 571, 663
Apetrei, Dinu, 408
Apetri, Bogdan George, 676, 677
Apetri, Dragoş, 659
Apolzan, Lucia, 100
Apolzan, Teodora, 564
Apostolescu, Mia, 76
Appolinaire, Guillaume 563
Ardant, Fanny, 646, 730
Ardelean, Dan, 418, 476, 657
Arghezi, Mitzura, 224, 244, 246, 286, 305, 362
Arghezi, Tudor, 84, 195, 201, 236, 242, 243
Arghir, Olimpia, 421, 580
Arghiropol, Mihai Sebastian, 601
Argintescu-Amza, Nicolae, 98
Arhir, Costică, 654
Arian, Iris, 59
Arion, Anca, 366
Arion, Elena, 119
Arion, Gheorghe, 39, 516
Armat, Thomas, 10
Armăşanu, Ion, 76
Armăşescu, Ion, 34
Arşinel, Alexandru, 423, 438, 450, 468, 515, 524, 618, 681
Arthur, Jean, 128
Asaliev, Timur, 361
Aslan, Matty, 197, 202, 204, 205, 343, 363, 467, 570, 665
Aştilean, Dan, 575, 591, 647
Atanasiu, Costel, 92
Atanasiu, Eugen, 260
Atanasiu, Niki, 135, 181, 222, 238, 250, 251
Atanasiu, Pieretta, 198, 205
Atanasiu, Stroe, 94, 132, 133
Athanasescu, Aurel, 29, 39, 63, 589

Athanasescu, E., 63
Attridge, Steve, 649
Auberge, André, 122
Aubert, Michelle, 126
Auer, Mischa, 121
Aurelian, George, 73, 74, 292
Averescu, Alexandru, 51, 153, 524
Avram, Cristea, 200, 228
Avram, George Paul, 396, 449
Avramescu, Florian, 352
Avramescu, Lucian, 472, 481
Avramescu, Mihai, 491
Azap, Ioan-Pavel, 613, 637-640, 650, 694, 723, 732, 734
Axente, Mircea, 127

B

Baba, Livia, 242, 407
Babeş, Victor, 18
Babeţi, Adriana, 538, 539
Bacalbaşa, Constantin, 61
Bach, Johann Sebastian, 422, 488
Baciu, Alexandru, 605, 619, 641, 648, 643
Baciu, Gabriela, 478, 480
Baciu, Ioana Cita, 579
Baciu, Răzvan, 433, 434
Baconsky, A.E., 537
Badea, Adriana, 663
Badea, Alexandru, 707
Badea, Artin, 204, 206, 343, 464, 468, 570, 571
Badea, Dan, 496
Badea, Marius, 406
Badea, Mircea, 601
Bahmuţan, Adriana, 622
Bako, László, 40
Balaban, Delia, 362
Balaban, Mircea, 130, 189
Balaure, Eugenia, 199
Balazs, Bela, 83
Baldovin, G., 116
Balint, Marta, 357
Banciu, Paul Eugen, 382, 433
Bancroft, George, 128
Bandalac, Olimpiu, 455, 465, 466, 570, 571
Bandol, Doru, 415, 440
Banu, Constantin, 580
Banuş, Maria, 173
Bar, Erich, 520
Baranga, Aurel, 177, 179, 236, 325, 351, 727
Baranga, Mihai, 650
Barbăneagră, Paul, 168, 564, 664
Barbelian, Aurel, 29, 39
Barbelian, Nicolae, 22, 23, 28, 33, 39, 47, 48, 58, 63, 64, 71, 72, 78, 98, 135, 152
Barbu, Cristina, 596
Barbu, Eugen, 65, 105, 229, 237, 245, 256, 286, 300, 308, 329, 363, 380, 383, 395, 445, 450, 474, 512
Barbu, Ioana, 610, 639, 676
Barbu, Ion, 537
Barbu, Marga, 224, 229, 231, 246, 256, 286, 300, 308, 363, 395, 450
Barna, Ion, 241
Barna, Marius Theodor, 577, 578, 582, 583, 591, 639, 640, 646
Barnier, Gaston (pseud. Jack Bill), 38, 39
Baroi, Şt., 136
Baroti, Erzsi, 70
Bart, Jean, 84, 217, 236, 237, 650
Barta, Dona, 169, 171, 173, 339, 416, 570, 664

Barta, Gabriel, 169, 173, 230, 231, 276, 416, 664
Barta, Tereza, 414-416, 456, 462, 463, 732
Barton, Geo, 176, 188, 189, 190, 224-226, 234, 238, 251, 254, 436, 714
Bartoş, Pavel, 645
Başta, Mircea, 213, 233, 293, 297, 439, 449
Bauer, Georg, 75
Bauman, Mihai, 661
Bădărău, Dan, 400, 518
Bădescu, Aurel, 413
Bădescu, Dinu, 133
Bădică, Mihai, 344, 465, 468, 570
Bădilă, Ovidiu, 438
Băducu, Simona, 449
Bădulescu, Eugenia, 148, 179
Băieşu, Ion, 227, 233, 234, 237, 294, 320, 321, 350, 380, 381, 386, 417, 443, 448, 472, 518, 548
Bălan, Pavel, 666
Bălaşa, Sabin, 205-207, 344, 665
Bălăceanu, Emanoil, 352
Bălănuţă, Leopoldina, 226, 233, 300, 301, 305, 308, 361, 364, 385, 387, 388, 411, 505, 548
Bălăşoiu, Dodu, 413, 414, 426, 444
Băleanu, Andrei Cătălin, 276, 277, 309, 316, 317, 348, 527
Băloiu, Costel, 365
Băltăreţu, Constantin, 493
Bălţătescu, Iulian, 422
Băltăţeanu, Nicolae, 123
Băluţă, Adrian, 663
Bănică, George, 327
Bănică, Maria, 385, 429
Bănică, Ştefan, 295, 310, 312, 350, 493
Bănică jr., Ştefan, 451, 525, 618, 645
Băran, Tudor, 381, 424
Băran, Vasile, 381, 443
Bărbulescu, Constantin, 147, 176, 363
Bărbulescu, Daniel, 503, 512
Bărbulescu, Romulus, 444
Bărbulescu, Liviu, 663
Bărcănescu, Alecu, 39, 62
Bâclea, Liliana, 522, 532
Bârbora, Cecilia, 408, 418, 541, 545, 546, 551, 623, 626, 627
Bârlădeanu, Monica, 596, 644, 682, 694
Bârliba, Constantin, 352
Bârsan, Ion, 171, 472
Bârsan, Olimpia, 29, 589
Bârsan, Zaharia, 27, 32
Bâtcă, Vlad, 461
Beauparrain, Raymonde Geneviève, 121
Becali, George, 656
Beciu, Mihai, 392
Begnini, Roberto, 576
Behar, Nina, 171, 173, 664
Behrend, Louis, 117
Bejancu, Gheorghe, 314
Belaus, Puiu, 417
Beldiman, Victor, 56
Beliaev, V., 149
Beligan, Lamia, 529
Beligan, Marica, 240, 250
Beligan, Radu, 135, 136, 145, 176, 177, 179, 181, 184, 199, 240, 248, 250, 251, 293, 296, 299, 314, 350, 351, 355, 356, 357, 364, 423, 446, 449, 620, 650, 659, 725-727
Belu, Mircea, 396
Bencze, Ferencz, 232, 303, 315, 349
Bendazzi, Gianalberto, 192
Bendeac, Mihai, 601, 608
Benea, Marin, 437
Bentu, Paul, 309
Berea, Valentin, 518

Berechet, Mihai, 116, 223, 224, 231, 393, 438
Beregi, Oskar, 76
Bereny, V. Antonio, 592
Berger, Ludwig, 128
Berger, Martin, 123, 124
Berger, William, 357
Bergin, Patrick, 649
Bergman, Ingmar, 328
Berindei, Mihai, 316
Berky, Lili, 42
Berlioz, Hector, 360
Berlogea, Ileana, 419
Bernanos, Georges, 121
Bernard, Noel, 655
Bernard, Tristan, 71
Bernstein, Henri, 41
Berova, Silvia, 648
Bertini, Francesca, 37, 50
Bertok, I., 78, 126, 152, 153, 154
Bertola, Clody, 222, 286, 289
Berzunțeanu, Alina, 596, 682, 695
Besoiu, Ion, 227, 233, 239, 241, 256, 281, 287, 291, 292, 296, 311, 312, 321, 355, 361, 363, 389, 408, 417, 418, 420, 421, 429, 430, 437, 439, 447, 449, 450, 475, 512, 546, 602, 646, 676, 682, 690, 697, 704, 725, 729, 730
Bianchi, Tino, 127
Bianu, Petru Maier, 382, 394
Biberi, Ion, 141, 142
Bibescu, Martha, 635, 657
Bibescu, Valentin, 21
Bibiri, Andreea, 631, 682
Bica, Mihai, 476, 518
Bielusici, Anton, 135, 145, 148
Bilciurescu, Al., 83
Bindea, Alexandru, 525, 546, 591, 600, 618, 641, 698, 700
Birău, Avram, 397, 411
Birău, Gelu, 324
Birău, Miruna, 418
Bisericanu, Mihai, 413, 416, 476
Bisson, Andre, 41
Bittman, Dan, 618, 633
Blaga, Iulia, 268, 625, 635, 643, 672
Blaga, Lucian, 82, 359, 661
Blaha, Lujza, 42
Blaier, Andrei, 225, 226, 247, 257, 258-259, 277, 293, 294, 299, 313, 324, 329, 348, 349, 350, 379, 383, 433, 434, 439-441, 473, 474, 480, 520-522, 628, 671, 729, 731, 734
Blanch, Lesley, 659
Blandiana, Ana, 500, 731
Bleonț, Claudiu, 374, 432, 435, 511, 512, 546, 550, 578, 580, 619, 649, 689
Bloos, Coca, 479, 518, 521, 522, 545, 546, 599, 600, 605, 620-622, 625, 626, 639, 676, 683, 689
Blossoms, Marcel, 49, 53, 61, 64-67, 71, 83, 129, 131
Boboc, Manuela, 437
Bobu, Victoria, 648
Boca, Luminița, 514
Bocăneț, Alexandru, 348, 356, 357, 723
Bodeanu, Ionel, 218, 225
Bodnărescu, Cristina, 619
Bodochi, Marius, 537
Boese, Carl, 126
Bog, Elena, 416
Boga, Lucia, 230, 291, 303
Bogardo, Florin, 389
Bogdan, Adriana, 241
Bogdan, Alexandru, 722
Bogdan, Lucia, 189
Bogdan, Mircea, 200, 356
Bogdan, Radu, 569, 717

Bogdănescu, Zeno, 455, 465, 466, 481, 570, 571
Boghiță, Vasile, 189, 239, 357, 404, 429, 451, 523
Bogos, Marcel, 223, 239, 241, 256, 263, 283, 314, 361, 388, 423, 449, 477, 518, 630, 690
Bogza, Geo, 84, 168, 173, 406, 407, 730, 731
Boiangiu, Alexandru, 170, 172, 174, 234, 300, 334, 336, 339, 383, 432, 455, 459, 564, 570, 664, 728
Boiarski, Mihai, 360
Bojog, Costel, 651
Bokor, Petre, 276, 277, 348, 356, 728
Bolboceanu, Horia, 496
Bolboceanu, Ion, 666
Boldur, Anda, 327
Bolintineanu, Alexandru, 19
de Bon, Victor, 23, 26, 34
Bondi, Federico, 648
Bondoc, Simona, 238, 304, 403, 426, 529
Bonifay, Natalie, 574
Bonnard, Mario, 50
Borcea, Octavian, 355
Borcoman, Tiberiu, 205, 208, 480
Bordeianu, Constantin, 311
Bordeianu, Ecaterina, 667
Bordeianu, Ion, 667
Borelli, Lida, 37
Boroghina, Mica, 197
Boroneanț, Mihai, 515
Boroş, Haralambie, 142, 199 226, 248, 249, 288, 348, 363, 381, 387, 424, 546, 592, 727, 729
Boroş, Iulia, 418, 444
Bortnovschi, Paul, 183, 216, 228, 494, 550
Boruzescu, Miruna, 284, 550
Boruzescu, Radu, 283, 289, 302, 303
Borzage, Frank, 122
Bosânceanu, Eugenia, 192, 213, 233, 241, 270, 283, 286, 310, 311, 333, 350, 362, 414, 424, 433, 445, 505, 599, 602, 617, 623, 631, 633, 709
Bose Paştina, Ovidiu, 455, 456, 462, 463, 497, 500, 559, 566, 570, 581, 664
Bossun, George, 325
Bostan, Elisabeta, 229, 297, 348, 360, 367, 380, 385, 442, 452, 514, 516, 670, 732
Bostan, Ion, 18, 19, 148, 165, 166, 167, 171, 172, 177, 339, 459, 570, 664
Boşneag, Andreea, 643, 681
Bota, Adrian, 496, 497
Bota, Alexandru, 364, 365
Bota, Luminița, 510
Botez, Demostene, 94, 173
Botez, Doina, 465, 469
Botez, Mircea, 133, 147
Botez, Tatiana, 441
Botez, Titi, 114, 115, 133
Both, Andrei, 322
Botka, Laszlo, 441
Botoşescu, Aurel, 34
Botta, Emil, 119, 199, 200, 212, 213, 224, 228, 233, 241, 254, 255, 272, 273, 314, 351, 364
Bottez, A.C., 23
Bourgeois, Gerard, 361
Bovnoczki, Richard, 602
Bow, Clara, 128
Bozdogescu, Emil, 426
Bozzeto, Bruno, 652
Braborescu, Ştefan, 214
Brad, Alexandru, 355, 381
Brad, Bianca, 444, 452, 511
Brad, Ion, 355, 381
Bradu, Mircea, 362
Brandeş, Ştefan, 524
Branea, Viorel, 346, 497, 570
Branişte, Valeriu, 30
Braşoveanu, Cosma, 295, 362

Bratu, Lucian, 183, 225, 226, 251, 253, 259-261, 296, 297, 313, 348, 365, 376, 381, 426, 489, 623, 671, 727, 729
Bratu, Marian, 647, 681
Brăiloiu, Constantin, 98, 100
Brănescu, Mimi, 595, 596, 637, 641, 642, 648, 650, 677, 683, 705, 709
Brătan, Laurenţiu, 594, 614, 652, 668, 672
Brătescu, Geta, 206, 656
Brătescu-Voineşti, Ioan Alexandru, 85, 467, 515
Brătianu, Dinu, 523, 561
Brătianu, I.C., 51, 522, 634
Brătilă, Mihai, 419, 582, 596, 602
Brâncuşi, Constantin, 245, 563, 564
Brânzea, Constantin, 390, 423, 429, 431
Brânzei, Octavian, 581
Breban, Nicolae, 263, 284, 285, 489, 726
Bredčka, Jiri, 652
Brent, Evelyn, 128, 129
Bregovici, Goran, 577
Brescanu, Vasile, 666
Bressart, Felix, 110
Brezeanu, Constantin, 231
Brezeanu, Grigore, 22, 26, 28-32, 55, 354, 589, 590, 664, 670
Brezeanu, Ion (Iancu), 28-30, 589
Brezeanu, Lucreţia, 71
Brezianu, Barbu, 564
Brian, Mary, 128
Brisson, Jean Claude, 588
Brodier, Charlotte, 57
Brody, Sandor, 41
Bron, Simelia, 205
Browning, Tod, 658
Brucan, Silviu, 500
Brună, Ion, 91, 131
Brunea-Fox, F., 499
Bubulici, Dan, 415
Bucătaru, Carmen, 523
Bucătaru, Olga, 292, 315, 318, 520
Bucătaru, Sorin, 582
Bucătaru, Victor, 666
Bucescu, Ruxandra, 409, 429, 512
Bucheru, Ion, 367, 381, 416
Buciuceanu-Botez, Tamara, 327, 351, 352, 356, 361, 386, 387, 403, 421, 434, 444, 451, 493, 525, 618, 641, 681
Bucur, Dragoş, 594, 599, 606, 637, 641, 643, 684, 689, 705, 712-714
Bucur, Mihai, 230, 461
Bucurescu, Daniel, 333
Bucuţa, Em., 132, 153
Budescu, Nicolae, 442
Budişteanu, Constantin, 341, 342
Budrală, Dumitru, 668
Bugnar, Gabriel, 582
Bugnar, Lia, 546, 602, 637, 651, 704, 708
Buică, Angela, 65
Bulandra, Tony, 26, 28, 33, 132
Bulcă, Ioana, 188, 224, 226, 228, 263, 281, 283, 286, 295, 364, 421, 423, 441, 590, 712
Bulfinski, Ronald, 39, 66
Buneci, Despina, 455
Bunescu, Dana, 600, 617, 623, 633, 685, 722
Bunescu, Mircea, 459, 477, 481, 496, 567, 734
Buñuel, Luis, 504
Burada, Eugen, 284, 354
Burcă, Dima, 667
Burducea, Sorin, 667
Buref, Flavia, 225, 238, 257, 291, 492
Burghiu, Iacob, 666
Burian, Vlasta, 110

Burileanu, Bogdan, 399, 512
Burlea, Gheorghe, 259
Bursaci, Andrei, 428, 476
Buruiană, Mariana, 300, 404, 411, 413, 426, 431, 432
Buruleanu, Nicolae Dan, 481
Busuioc, Florin, 404
Buşecan, George, 435, 503, 510, 511, 513
Buta, Mihaela, 290
Butănescu, Ion, 164
Butică, Andrei, 645, 656, 681, 686, 688, 706, 713
Butnaru, Emil, 481, 667
Butnaru, Marcela, 667
Butoi, Adriana, 602
Butuc, Zoltan, 520, 551, 632
Butunoiu, Aristide, 382, 414
Buzea, Ana Maria, 344, 464, 468, 570
Buzea, Zaharia, 344, 464, 465, 468, 570, 665
Buzescu, Aura, 364
Buzilă, Angela, 204, 207, 344
Buznea, Dumitru, 366, 382, 428
Buznea, Radu, 437
Buzura, Augustin, 227, 380, 386, 387, 399, 553, 568

C

Cabanov, Maria, 437
Cabel, Nicolae, 189, 335, 336, 342, 458, 733
Cafrița, Mihai, 324, 419, 426, 429, 515
Caian-Rusu, Dodi, 147, 300, 385
Calboreanu, George, 182, 224, 230, 231, 238, 239, 251, 252, 259, 364
Calboreanu jr., George, 302, 304, 352
Calderon de la Barca, 537
Caler, Leni, 66, 145
Callas Dinescu, Maria, 301, 365, 378, 445
Calmusky, C., 114
Calomfir, Vasile, 639
Calotă, Ioana, 639
Calotă, Mihai, 636
Calotescu, Mariana, 439
Calotescu, Virgil, 169, 233, 276, 298, 299, 310, 313, 341, 348, 350, 355, 367, 382, 423, 438, 439, 472, 480, 570, 654, 664, 693, 727
Cambon, Paule, 35
Cambos, Rozina, 422
Camil, Silviu, 184, 319, 556, 621
Camus, Albert, 386
Cantacuzino, Ion, 12, 13, 15, 16, 22, 24, 49, 54, 78, 88-90, 95, 123, 127, 129, 134, 135, 138, 140, 141, 144, 145, 155, 389, 562
Cantacuzino, Şerban, 223, 239, 449
Cantuniari, Victor, 103, 135, 145
Canudo, Riciotto, 20, 80, 83
Capdenac, Michel, 195
Capoianu, Dumitru, 197, 199, 207, 231, 286, 437, 464
Capsali, Floria, 58, 119, 126
Carabăț, Dumitru, 213, 223, 225, 236, 240, 257, 261, 306, 314, 353, 380, 427, 429, 450, 733
Caracaş, Micaela, 621
Caracaşian-Bucur, Valentina, 365
Caragață, Sorin, 375, 478, 530
Caragață, Sotir, 529, 532
Caragiale, Ion Luca, 36, 62, 72, 92, 134-143, 179, 180, 201, 206, 221, 236, 237, 243, 250, 290, 326, 372, 388, 389, 396, 404, 492, 493, 515, 656, 662, 714
Caragiale, Mateiu I., 536-538, 726
Caragiu, Toma, 225, 227-231, 240, 248, 250, 251, 256, 286, 290-293, 298-300, 312, 315, 350, 351, 356, 357, 366, 718, 728
Caraion, Ion, 575
Caraman, Cici, 632

Caramitru, Ion, 192, 234, 258, 285, 292, 298, 299, 305, 308, 316, 323, 324, 326, 351, 356, 357, 361, 365, 385, 401, 421, 423, 451, 452, 500, 696
Caranfil, Mihai, 300
Caranfil, Nae (Nicolae), 32, 450, 513, 514, 547, 572-575, 581, 586-593, 611, 637, 642, 655, 663, 670, 671, 677, 693-695, 722, 723
Caranfil, Radu, 480, 581
Caranfil, Tudor, 31, 32, 39, 733
Caras, Igor, 648, 688
Carauleanu, Adi, 617
Carmi, Maria, 50
Carnabel, Sorin, 141
Caroll, Nancy, 128
Caropol, Anda, 227, 546, 630, 631
Carp, Bogdan, 449
Cartianu, Adina, 521, 574
Carussy, Gogu, 76
Casetti, Ioana, 230, 292
Cassian, J., 73
Cassian, Nina, 173, 178, 331, 347
Cassvan, Lazăr, 97, 146
Cassvan, Nestor, 64, 65, 83, 84
Cassvan-Pas, Sarina, 56
Castro, Fidel, 543
Caşcaval, Costel, 516, 601, 631, 647, 697
Catelain, Jacques, 56
Catone, Magda, 413, 416, 431, 441, 473, 482, 505, 506, 518, 521, 574, 578, 600, 635, 636, 675, 689
Cavadia, Bogdan, 276, 278
Cavaliotti, Diana, 644, 725
Cazacu, Luminița, 204, 206, 207, 344, 464, 469, 570, 571, 665
Cazan, Călin, 455, 468
Cazimir, Tănase, 308, 326, 421
Căciulescu, Horia, 250
Călăraşu, Andrei, 224, 248, 729
Călăraşu-Hasnaş, Aura, 607, 631
Căliman, G., 66
Căliman, Nicolae, 55, 146
Căliman, Teofil, 318
Căliman, Valeriu, 430, 664
Călin, Mihai, 530-532, 576, 632, 692, 698
Călinescu, Ana-Maria, 114, 435
Călinescu, Bob, 201, 202, 204, 344, 570, 665, 720
Călinescu, Florin, 439, 440, 454, 550, 551, 574, 588, 600, 639, 699
Călinescu, G., 54, 85, 86, 237, 289, 306, 308, 536
Călinescu, Paul, 101, 102-107, 147, 148, 152, 154, 155, 158, 165, 176, 182, 237, 250, 562, 664, 670, 726
Călinescu, Puiu, 184, 199, 200, 224, 246, 248, 250, 293, 363
Călinescu, Radu, 286, 310
Călugăreanu, Anda, 327, 392, 438, 468
Călugăru, Dumitru, 667
Călugăru, Ion, 84
Căplescu, Doru, 527
Cărmăzan, Ioan, 380, 382, 383, 396, 397, 409-411, 517, 518, 581, 591, 598, 629-632, 724, 725
Căuş, Bogdan, 362
Câmpan, Valeriu, 414, 441
Câmpineanu, Teodora, 580
Cârje, Gheorghe, 74
Cârje, Melania, 246, 248, 251, 422
Cârneci, Carmen, 373
Câta, Wilhelmina, 417, 426
Ceauşescu, Elena, 523
Ceauşescu, Nicolae, 384, 523, 545, 644, 658-660, 715
Cebotari, Maria, 127, 666
Cegolea, Iulia, 418
Ceha, B., 66
Celac, Mariana, 565, 569
Celea, Şerban, 527

Celibidachi, Serge Ioan, 725
Celibidache, Sergiu, 542, 725
Cenean, Liliana, 531
Cepraga, Kitty, 601
Cercel, Florina, 305, 311, 349, 357, 391, 433, 443, 444, 626
Cercel, Mariana, 446, 451
Cerchez, Hamdi, 299, 447
Cernat, Ileana, 647
Cernat, Magda, 628
Cernat, Manuela, 5, 45, 75, 121, 123, 211
Cernat, Răzvan, 313, 424, 454
Cernăianu, Felicia, 160, 309, 325, 335, 342, 459, 499, 561, 562, 570, 665
Ceterchi, Liana, 534
Cezar, Adina, 393, 438
Chadrower, Herman, 289
Chagny, Alphonse, 23, 35, 36, 39
Chaplin, Charlie, 81, 88, 92, 195, 328
Chatterton, Ruth, 128
Chauvin, Ingrid, 591
Chelaru, Gianina, 582
Chelaru, Ion, 512, 518
Chelaru, Romeo, 306
Chelba, Constantin, 277, 319, 325, 579, 654
Chesa, Dumitru, 248, 312, 373, 443, 444
Cheşu, Doru, 171, 172, 340, 460, 566, 569, 570
Chevalier, Maurice, 86, 88, 123, 128
Chimet, Iordan, 470
Chioibaş, Ileana, 592
Chiper, Gabriela, 323
Chira, Maria, 290
Chiriac, Corina, 296
Chiriac, Dorina, 551, 552, 599, 608, 609, 620, 621, 691, 717
Chiriac, Florin, 449, 633
Chiriac, Lulu, 59, 131
Chiriac, Romeo, 496, 560, 568, 569
Chiriacescu-Constantiniu, Melania, 382, 449
Chiribuţă, Paul, 602, 683
Chirilă, Tudor, 601, 610, 701
Chirilov, Mihai, 615, 653, 668, 672
Chiriş, N., 67
Chiriţă, Constantin, 299, 396, 433, 434
Chiriţă, Ioan, 560
Chiriţă, Vasile, 312, 351
Chirnoagă, Marcel, 638
Chiroşca, Andrei, 629
Chirovici, George Radu, 472
Chisovski, Dan, 455, 468, 583
Chistol, Igor, 648
Chistrugă, Marcel, 502, 666
Chişu, Dan, 546, 557, 575, 651, 668, 684, 689, 690, 698-700, 704, 705, 718, 730
Chitic, Paul Cornel, 362
Chiuaru, Angela, 176, 184, 212, 240, 291
Chiuaru, Paula, 298, 357
Chiuzbaian, Gabriel Iosif, 351
Chivulescu, Alina, 532, 534, 633, 645, 699, 714
Chivulescu, Nita, 401, 483, 500, 523, 556, 599, 621, 633, 681
Chivulescu, Sorin, 416, 430, 523, 562
Cholet, Mary, 67
Christian, Shawn, 641
Christian-Jaque, 121
Ciclovan, Ana, 294
Cigalia, Vévé, 115
Ciment, Michel, 548
Cinski, Marioara, 389
Cioabă, Mirela, 605
Ciobanu, Adrian, 452

Ciobanu, Ana (anii ’20), 65
Ciobanu, Ana (anii ’70-’80), 352, 425, 449
Ciobanu, Ilarion, 227, 230-233, 238, 241, 252, 255, 258, 282, 283, 286, 287, 290, 292, 294, 297, 307, 311, 349, 350, 351, 354, 362, 365, 420, 422, 428, 434, 439, 440, 449, 450, 464, 476, 521, 602, 603, 634
Ciobanu, Simona, 556
Ciobănaşu, Radu, 627, 712
Ciobotăraşu, Ştefan, 179, 182, 218, 224, 227, 229, 230, 232, 233, 238-240, 247, 250, 252, 255, 257-259, 312, 364
Ciocâltei, Mircea, 429, 480, 527, 575, 581
Ciocan, Eugen, 582
Ciofu, Cristina, 605
Ciolac, Luiza, 461, 481, 565, 567, 568, 570
Ciolcă, Nicolae, 477
Ciomârtan, Ioana, 233, 296, 297, 306, 355, 426
Cionga, Doina, 455
Ciontea, Ana, 391, 416, 546, 591, 683, 709
Cioran, Cristina, 631
Cioran, Emil, 548, 565, 569
Cioranu, Aurel, 189, 214, 231, 232, 244, 250, 293, 362, 423, 428
Ciornei, Boris, 179, 224, 226, 252, 299, 304, 310, 349, 422
Ciornei, Cătălin, 322
Ciortea, Vera Proca, 286
Ciprian, G., 58, 74, 136, 179, 396
Ciprian, Ion, 182, 225, 231
Ciubotaru, Costache, 184, 225, 255, 314, 382, 438, 477, 481
Ciubotaru, George, 439
Ciucă, Mihai, 447, 525
Ciucur, Manuela, 419, 454
Ciucurescu, Maria, 29, 66, 74, 589
Ciucurete, 34
Ciulei, Liviu, 178, 183, 189, 208, 214-221, 226, 227. 237, 252, 269, 278, 286, 287, 299, 310, 326, 329, 352, 391, 478, 665, 669
Ciulei, Thomas, 586, 637, 653, 671, 695
Ciupercescu, Cornel, 312, 385, 433
Ciurea, Vlad, 666
Ciutac, Victor, 666
Clair, René, 88, 129, 163, 223, 233, 250, 328, 563
Claymoor (Mişu Văcărescu), 11, 12, 16, 81
Clinton, Bill, 558
Cluceru, Sonia, 29, 58, 403, 589
Cobar, Nell, 149, 204, 205, 207, 345, 465, 469, 481, 570, 665
Cobasnian, Gabriel, 439, 472
Cobileanski, Igor, 583, 640, 687, 688, 723
Cocea, Dina, 117, 239, 286, 287, 364, 439
Cocea, Dinu, 65, 256, 298, 329, 348, 350, 351, 367, 727, 728
Cocea, N.D., 32, 37, 79, 118, 133
Cocea, Tanţi, 224, 227, 256, 330, 351
Cociaş, Victoria, 399, 558, 580, 609, 619, 620, 623, 647, 676, 684, 696
Cociş, Sorin, 555, 687, 706
Cocriş, Cătălin, 582, 623, 625
Codarcea, Andrei, 178, 179, 225, 226, 299, 320, 432
Codarcea, Daniela, 319
Codre, Florin, 503, 506, 507, 515
Codrean, Rad, 198, 205
Codrescu, Constantin, 179, 189, 190, 224, 233, 241, 308, 312, 323, 363, 414, 415, 439, 440, 474, 512, 521, 622, 712
Codru, Anatol, 666
Codruţ, Petre, 57, 62
Coja, Ion, 414
Cojar, Ion, 321, 474, 626
Cojocaru, Constantin, 270, 312, 684, 712
Cojocaru, Paul, 460
Cojocaru, Teo, 424
Cojocaru, Teodor, 303
Colan, Ion, 518

Colceag, Gelu, 327, 598, 674, 722
Colceriu, Mircea, 667
Colda, Ana, 145
Coler, Andrei, 358
Colonelu, Victor, 667
Columbeanu, Mihnea, 416, 417, 480, 733
Coman, Cornel, 294, 296, 298, 300, 312, 315, 330, 333, 349-352, 354, 362, 421, 424, 439
Coman, George, 95
Coman, Oscar, 298
Comarnescu, Petru, 84
Comăneanu, Remus, 37
Comănescu, Şerban, 462, 464, 472, 496, 499, 567, 569
Comănici, Sebastian, 435
Comănici, Viorel, 307, 425, 523, 546, 630
Comănoiu, Constanța, 226, 318
Comeagă, Cristian, 418, 518, 574, 575, 630, 706, 707
Comnea, Dana, 179, 182, 212, 214, 224, 230-232, 288, 298, 316
Comşa, Dan, 295, 655
Comşa, Luminița, 732
Conabie, Gh., 59
Condeescu, Ada, 647, 676, 710, 711
Condeescu, Dan Alexandru, 661
Condurache, Dan, 324, 394, 401, 416, 417, 419, 421, 427, 428, 440, 442, 450, 482, 490, 505, 513, 518, 526, 527, 536, 548, 551, 591, 676
Conerth, Adrian D., 583, 692
Constant, P., 95
Constantin, Costel, 292, 306, 312, 355, 361, 422-424, 431, 433, 439, 531, 532, 534, 629
Constantin, George, 229, 246, 256, 258, 272, 283, 286, 297, 304, 308, 312, 314, 316, 323, 350, 354, 362, 364, 373, 387, 391, 401, 403, 412, 423, 425, 428, 437, 512, 523, 545, 550, 634
Constantin, Jean, 228, 229, 234, 256, 284, 291, 293, 299, 350, 356, 357, 361, 362, 363, 402, 420. 422, 443, 446, 447, 449, 450, 489, 524, 525, 604, 618
Constantin, Mihai, 400, 413, 451, 550, 579, 647, 650, 689, 702
Constantin, Nicu, 350, 421, 422, 423, 449
Constantin, Paul, 66, 77, 90, 94
Constantinescu, Corina, 179, 192, 229, 230, 232, 306, 353, 428, 447
Constantinescu, Costel, 217, 224, 234, 252, 270, 324, 326
Constantinescu, Dumitru, 71
Constantinescu, Flavius, 440
Constantinescu, Ileana, 599
Constantinescu, Ion (Iancu), 34, 37, 39, 58, 62, 94, 136
Constantinescu, Iuliana, 582
Constantinescu, Mielu, 90, 92, 126
Constantinescu, Mihai, 299, 329, 350, 392, 439, 472, 560, 561, 567, 569, 659, 727
Constantinescu, Mircea, 224, 226, 227, 229, 230, 299, 308, 423, 714
Constantinescu, N., 63
Constantinescu, Paul, 103, 104, 107, 117, 135, 148, 177, 189
Constantinescu, Pavel, 173, 174, 184, 336, 563, 664
Constantinescu, Sorin, 568, 569
Constantinescu-Govora, Mircea, 294, 299
Constantiniu, Cornel, 402
Constantiniu, Ion, 74
Cooper, Gary, 128
Copos, George, 656
Coppola, Francis Ford, 726
Coraciu, Gheorghe, 69
Corban, Teodor, 605, 617, 644, 645, 713, 722
Corbul, Vintilă, 284, 354, 421
Corciov, Victoria, 58
Corciova, Călin, 442
Corciova, Ioana, 538, 539, 633
Corciova, Radu, 430, 474, 523, 524, 526, 538
Corciovescu, Cristina, 324, 358, 437, 617, 669
Cordoş, Marius Adrian, 650
Corfanta, Carol, 365
Corjos, Nicolae, 364, 382, 383, 389, 421, 442, 451, 460, 480, 482, 499, 516, 566, 729
Cormon, Eugène, 70

Cornea, Doina, 500, 655
Cornea, George, 209, 239, 251, 253, 281, 292, 295, 300, 348, 366, 367, 376, 380, 382, 391, 428, 429, 476, 516, 720, 729
Cornea, Ilie, 173
Cornişteanu, Mircea, 520
Cornova, Andrei, 76
Coroiu, Irina, 560
Corondan, Geanina, 579, 608
Corpăcescu, Grigore, 496
Cosaşu, Radu, 173, 185, 230, 244, 259, 261, 313, 459, 489
Cosma, Ion, 46, 61, 62, 78, 135, 145, 156, 157, 158, 173, 182, 238, 562, 570
Cosma, Mircea, 312, 450
Cosma, Vasile, 254, 298, 300, 321, 326, 363
Costache, Angela, 318
Costache, Gelu, 590
Costache, Leonardo, 663
Costea, Gabriel, 478
Costea, Marcel Octav, 375
Costea, Traian, 307, 430, 475
Costin, Dorian, 189, 260
Costin, Gabriel, 645
Costinas, Iosif, 667
Costiniu, Geo, 364, 473, 546
Coşea, Mircea, 568
Cotescu, Octavian, 226, 230, 258, 283, 287, 290, 292, 295, 296, 300, 308, 316, 324, 350, 351, 356, 361, 364, 365, 385, 387, 391, 412, 416, 421, 428, 434, 438, 442, 446, 447, 454, 728
Cotimanis, Constantin, 482, 529, 574, 578, 633
Cotleţ, Bogdan, 722
Couson, Laurent, 590, 594
Covali, Nora, 582, 679, 702
Covrig, Vasile, 666
Cozorici, Gheorghe, 229, 257, 262, 286, 293, 300, 314, 316, 320, 324, 331, 351, 352, 364, 391, 409, 420, 421, 438, 443
Craina, Valentin, 481
Crawford, Joan, 85, 122, 123
Crăciun, Ion, 512
Crăciunescu, Ioana, 307, 319, 361, 373, 427, 433, 444, 452, 683, 709
Crăciunoiu, Adela, 455, 467, 468, 515, 570
Crâhmărel, Constantin, 197, 204, 207
Crâşmaru, Damian, 330, 531
Creangă, Ion, 51, 52, 150, 199, 203, 206, 229, 237, 360, 391, 392, 470, 490, 491, 541, 665
Creangă, Mihai, 265, 266, 312, 313, 316
Creangă, Şerban, 263, 309, 312, 313, 324, 348, 381, 453, 454
Creţoiu, Magda, 148
Creţu, Mihai, 455
Creţu, Mircea, 323
Creţulescu, Andrei, 672
Creţulescu, Tamara, 286, 295, 299, 316, 356, 415, 424, 474, 519, 550, 623, 625, 676
Crissenghi, Elena, 36, 37, 38
Cristache, Nicolae, 382, 442
Cristea, Adrian, 361
Cristea, George, 232, 357
Cristea, Sorin, 579
Cristea, Viorel, 457, 458
Cristian, Cornel, 31, 218
Cristin, Tomi, 591, 609
Cristinoiu, Ion, 474, 542
Cristobald, C., 71
Cristoiu, Ion, 481
Cristuţiu, Cătălin, 613, 682, 694, 723
Crişan, Marian, 649, 690, 691, 710, 711
Crişan, Mircea, 248
Critico, Alexandru, 59
Crivăţ, Mihai, 667
Crohmălniceanu, Ov. S., 482
Croitoru, Al.G. (Alecu), 232, 233, 299, 366, 381, 382, 383, 422, 442, 477, 601, 693, 720, 734

Croitoru, Alina, 433
Cruceanu, Lulu, 29
Csapo, George, 418, 453
Cseh, Alexandru, 415
Cseh, Soby, 380, 450, 474, 507, 514
Csiky, Andrei, 297, 306, 385, 423
Cuc, Gabriela, 327, 389
Cucinski, Adriana, 475
Culineac, Marian, 423, 429, 430
Cumbari, Maria, 330, 331
Cupcea, Maria, 222, 323
Cuq, Gerard, 591
Curteanu, Marius, 415
Curtiz, Michael (Kertesz Mihály), 40, 122
Custură, George, 529
Cuza, Alexandru Ioan, 48, 365
Cuzin, Toma, 628, 682, 689, 690, 699, 702, 704
Cziprian, Monica, 575

D

Dabija, Alexandru, 722
Dabija, Benedict, 189, 217, 218
Dabija, Silviu, 569
Dacian, Elena, 289, 323, 353
Dafinescu, Cezara, 293, 355, 390, 442, 447, 482, 508
Dafton, Jeanne (Nitta-Jo), 39
Daia, Michel, 125
Daicoviciu, Olimpia, 460, 570
Dailland, Laurent, 576
D'Alma, Rubi, 127
Dama, Ludovic, 667
Damian, Anca, 504, 566, 642, 661, 677, 678, 690, 691, 702, 703, 704, 707
Damian, Dan, 428
Damian, E.A., 124
Damian, Laurențiu, 361, 452, 454, 455, 456, 459, 462, 463, 496, 497, 503, 504, 513, 518, 565, 566, 568, 569, 570, 572, 581, 600, 661, 690, 718, 719, 726, 732
Daminescu, Adrian, 438
Dan, Liana, 297
Dan, V., 66
Danciu-Satmari, Alexandru, 366
Daneliuc, Mircea, 309, 310, 313, 317, 323, 325, 348, 370-372, 379, 381, 384, 393, 402, 406-409, 420, 427, 488, 511, 514, 527, 528, 540-547, 550, 551, 581, 598, 623, 626, 628, 670, 726, 730, 732, 733, 734
Danetti, Teodor, 403, 426, 518, 521, 600, 648
Daniau, Franck, 23, 28, 35, 36, 39
Daniel, František, 586
Danielopol, Gaby, 71, 72
Dannecker, Otto, 77
Danquart, Didi, 593
Daquin, Louis, 222, 223
Dargay, Attila, 652
Darian, Adina, 289, 529, 732
Darie, Alexandru, 437
Darie, Iurie, 179, 199, 200, 224, 226, 229, 233, 246, 248, 250, 251, 263, 283, 287, 354, 355, 363, 392, 402, 409, 429, 437, 450, 523
Dauer, Mirabela, 392
David, Alexandru, 257, 283, 284, 353, 354, 441
Davidescu, Marietta, 63
Davidescu, Monica, 609, 622
Davidescu, N., 84
Davidovici, Doru, 432, 443
Davila, Alexandru, 84
Davis, Bette, 123
Dădârlat, Dan, 667
Dădârlat, Dumitru, 173, 341, 570

Dănăiață, Catrinel, 713
Dănceanu, Traian, 423
Dănilă, Corina, 521, 536, 637
Dănilă, Gheorghe, 422, 426
De Rochefort, Charles, 129
Deca, Anghel, 316, 327, 373, 397, 399, 410, 426
Dektiarev, Petia, 361
Del Cerro, Jesus, 645
Delakeza, Nicolae 518
Delakeza, Valer, 578
Delavrancea, Barbu, 50
Deleanu, Cristina, 387, 411, 424, 438, 443, 447, 451
Deleanu, Diana, 668
Deleau, Pierre Henri, 618
Delluc, Louis, 83
Delmas, Jean, 302
Delschaft, Maly, 124
Dembinski, Constantin, 20, 157, 173
Dembinski, Dana, 508, 512
Demény, Áron, 650, 683
Demetrescu, Coco, 37
Demetrescu, Dem, 151, 152
Demetrescu, Dorina, 74
Demetrescu, Marin, 81
Demetriade, Aristide, 27-29, 31, 32, 39, 589
Demetriade, Constanța, 27, 589
Demetriu, Alfred, 435, 529
Demetru, G., 136, 145, 199, 200, 248
Demian, Iosif, 276, 277, 301-303, 309, 314, 315, 323-326, 348, 349, 366, 377, 378, 441, 518, 670
Demion, Florica, 135, 136, 180, 184
Dendrino, Gherase, 145, 286
Derodes, Thierry, 588
Deşliu, Dan, 489
Diaconescu, Dan, 656
Diaconu, Ana, 492
Diaconu, Cornel, 380, 381, 409, 411, 412-414, 472, 492, 514, 520, 729
Diaconu, Mircea, 290, 291, 293, 302, 304, 307, 316, 320-322, 326, 357, 361, 382, 420, 425, 431, 436, 438, 439, 441, 443, 449, 452, 476, 479, 489, 492, 493, 518, 574, 577, 578, 588, 604, 611, 622, 638, 640, 651, 684, 696, 697, 723
Diaconu, Nicolae, 437
Diamandi, Aristița, 639
Diamant, Teodor, 352
Dianu, Rodica, 532, 541
Dianu, Romulus, 93
Dichiseanu, Ion, 227, 230, 231, 238, 250, 251, 253, 267, 285, 287, 354, 355, 364, 391, 421, 443, 449, 633, 732
Dicu, Constantin, 366, 520
Dietrich, Marlene, 87, 451
Dima, Cella, 236, 261, 421
Dimitriu, Dan, 495
Dimitriu, Mihai, 447
Dimitriu, Toma, 187, 189, 190, 234, 235, 242, 249, 263, 306, 325, 379, 442
Dinescu, Dana, 656
Dinescu, Irina, 656
Dinescu, Mircea, 521
Dinesz, Dite, 695
Dinică, Gheorghe, 199, 238, 243, 263, 266, Dinică, Gheorghe, 192, 229, 234, 253, 255, 283, 284, 289, 291-294, 299, 300, 304, 308, 314, 315, 323, 349, 350, 353, 354, 355, 357, 364, 403, 425, 434, 439, 440, 443, 446, 447, 493, 512, 517, 521, 522, 545, 546, 556, 558, 580, 588, 591, 592, 600, 620, 621, 622, 628, 633
Dinică, Nicolae, 224, 434
Dinicu, Grigoraş, 117
Dinicu, Viorica, 393, 438
Dinov, Todor, 652
Dinu, Anda, 578
Dinulescu, Constantin, 227, 363, 365, 394, 396, 423, 541, 600

Dinulescu, Denis, 639, 725
Dinulescu, Dumitru, 80, 409, 414-418, 520, 579
Dinvale, Mihai, 419, 600
Diplan, Constantin, 261, 298, 311, 312, 316, 318, 326, 351, 355, 356, 403, 421, 424, 428, 442-444, 449, 454, 508
Disney, Walt, 49, 192, 195, 201
Diță, Constantin, 608, 639, 650, 676
Djuvara, Al., 21
Dobre, Geo, 634
Dobre, Ion, 421
Dobre, Victoria, 422, 429
Dobre, Victorița, 520
Dobrescu, Alexandru, 283, 284, 416, 484
Dobrescu, Miu, 545
Dobrică, Gil, 365, 715
Dobrin-Besoiu, Emilia, 479
Doga, Eugen, 666
Dogaru, Dana, 316, 324, 362, 404, 428, 429, 450, 518, 596
Dogaru, George, 583, 630, 638, 639
Dogaru, Valeriu, 355
Dohotaru, Adrian, 417, 568
Doinea, Andreea, 618, 639
Dolănescu, Ion, 417
Domenico, Viorel, 12, 45, 106, 107, 142, 156, 157, 667, 734
Domere, François, 588
Don, Mary, 115
Dona, Nutzi, 119
Donald, Fred, 128
Doncea, Crenguța, 445
Done, Dorina, 184, 446, 714
Done, Dumitru, 172, 173, 336, 337, 341, 461, 566, 570
Doniga, Nina, 302
Donos, Arcadie, 189, 286, 385
Dordea, Cătălin, 582
Dorian, Dorel, 366
Dorin, Gheorghe, 185, 236
Dorobanțu, Gheorghe, 640, 641
Dorobanțu, Ioana, 583
Dorobanțu, Mihai, 645
Doroftei, Dorin Mircea, 376, 418, 419, 492
Doroftei, Gheorghe, 390
Dostac, Raymond, 122
Douboque, Helene, 114
Dovjenko, Alexandr, 165, 213, 328
Doyen, Eugène, 17
Dragin, Sinișa, 579, 591, 602, 676, 716, 717
Dragomir, Elizabeta, 458
Dragomir, Marcel, 437
Dragomir, Radu, 582, 583
Dragomirescu, Corneliu, 632
Dragomirescu, Mihail, 84, 85
Dragoș, Nicolae, 352, 382, 384, 472
Drăgan, Vasile, Vivi, 323, 355, 388, 389, 395, 403, 406, 422, 425, 428, 438, 445, 449, 477, 480, 489, 490, 496, 500, 527, 547, 565, 581, 588, 599, 641, 645, 651, 687, 688, 695, 723, 731
Drăgan, Alexandru, 330, 364
Drăgan, Bogdan Cristian, 577, 582, 602
Drăgan, Ioana, 233, 239, 253, 357, 385, 390
Drăgan, Mircea, 225, 226, 234, 238, 239, 254, 255, 278, 292, 293, 313, 357, 367, 381, 382, 383, 390, 402, 423, 449, 516, 549, 727, 728, 729
Drăgan, Nicolae, 262, 297, 298, 306, 307, 315, 330, 422, 530
Drăgan-Adrian, Haşu, 731
Drăgănescu, Constantin, 352, 421, 508.594, 600, 631, 639, 703
Drăgănescu, Ovidiu, 381, 409, 414, 415
Drăgoi, Alexandru, 630
Drăgoi, Sorin, 581
Drăgulescu, Alexandru, 461, 567

Drăgulescu, Bogdan, 577, 581
Drăguşanu, Sidonia, 381
Drăguşanu, Valeriu, 382, 394, 416, 520, 734
Drăguşin, Adrian, 415, 449, 454, 472, 474, 511, 557
Drogeanu, Marius, 557
Dron, Dorin, 214, 217, 226, 261, 283, 297, 449
Druc, Corina, 648
Druc, Vlad, 666
Druckmann, Iulius, 184, 298
Drugă, Ovidiu, 439
Duban, Andrei, 444, 447, 449
Duca, Alexandra, 434, 442
Duca, I.G., 432, 634
Ducaru, Valentin, 324, 385, 387, 423, 444, 447
Duchamp, Marcel, 563
Duda, Radu, 419
Duda, Virgil, 366, 381
Duduş Neagu, Mircea, 507
Dugan, Iva, 63, 65, 93, 96
Duma, Dana, 129, 192, 194, 195, 198, 261, 308, 347, 436, 456, 465, 507, 540, 576, 587, 593, 598, 642, 643, 660, 662, 672, 674, 698, 721, 732
Duma, Timotei, 604, 677
Dumas, Alexandre, 76, 267, 464, 468
Dumbravă, Diana, 575, 583, 600, 692
Dumitrache, Bogdan, 675, 686
Dumitrache-Caraman, Maria, 417
Dumitraş, Cornel, 214, 326, 388, 439, 518
Dumitrescu, Al., 58
Dumitrescu, Alina, 433, 434
Dumitrescu, Ana Maria, 473
Dumitrescu, Anca, 325
Dumitrescu, 503, 508, 513, 514, 602
Dumitrescu, Catrinel, 314, 350, 361, 389, 418, 424, 438, 439, 598, 674, 713
Dumitrescu, Cornel, 66, 68, 78, 97, 135, 148, 156
Dumitrescu, Florica, 69
Dumitrescu, Ion, 29
Dumitrescu, Silvia, 127, 251
Dumitrescu, Sorin, 542
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, 477
Dumitrescu-Timică, Silvia, 403
Dumitrescu-Vollan, V., 73
Dumitriu, Corneliu, 667
Dumitriu, Dana, 669
Dumitriu, Filip, 189, 223, 227, 253, 319
Dumitriu, Petru, 179, 224, 549, 726
Dumitru, Cristian, 518, 582
Dumitru, Gheorghe, 357
Dumitru-Fony, Costache, 299, 440
Dunăreanu, Radu, 182, 265
Durdeu, Lucian, 461
Duse, Eleonora, 11
Duşe, Florentin, 453, 512
Duțulescu, Cristian, 29, 39
Duțulescu, Emil, 414

E

Economu, Alexandru, 36
Economu, Miralena, 127
Edulescu, Nicolae, 311, 316
Eftimiu, Victor, 24, 27, 33, 80, 84, 85, 132
Egli, Andrei, 375
Eiben, István, 132
Elefteriu, Ştefan, 630
Eliad, Ioana, 530
Eliade, Mircea, 168, 261, 531, 532, 533, 567, 580, 650, 705

regina Elisabeta, 21, 634
Elizeu, Valentin, 205, 455, 468
Elly, Derek, 302
Elvas, Tantzi, 94
Emilian, C., 73
Eminescu, Mihai, 339, 477, 481, 490, 665
Enache, Andrei, 602, 706, 730
Enache, Petre, 545
Enache, Stela, 389
Enache, Toma, 691, 716, 717
Enăceanu, Mimi, 421, 425
Ene, Gheorghe, 429
Enescu, Adrian, 304, 306, 313, 323, 324, 398, 404, 414, 418, 432, 436, 437, 440, 468, 475, 482, 510, 529, 530, 532, 535, 619, 696
Enescu, George, 356, 519, 604
Enescu, George, 341, 499, 580
Enescu, Marcel, 132, 148, 176
Enescu, Robert, 433
Engels, Friedrich, 316
d'Ennery, Adolphe, 70
Enver, Paşa, 60
Epstein, Ilie, 416
Eremia, Albertina, 60, 61
Eremia, Maria, 413
Eremia, Ţuchi, 60
Erlich, David, 465
Eross, Andrea Ivett, 628
Eross, Noemi Zsofia, 628
Ersgard, Jack, 514
Eşanu, Sorin, 569
Etterle, Fory, 179, 200, 226, 230, 238, 239, 251, 252, 253, 290, 295, 308, 323, 421, 425
Everac, Paul, 230, 236, 297, 381, 391, 484, 490
d'Eywo, Hugues, 21

F

Fabian, Ferenc, 316, 361
Fagure, Emil, 27
Falc, Petr, 634
Farago, Coca, 141
Fatty, 70
Faur, Sanda, 382, 433, 469
Fay Ştefan, Ştefan, 352, 356
Fazekas, Elisabeta, 438
Fălticeanu, Dumitru-Paul, 619
Fărcăşanu, Marioara, 29
Fătu, Mihai, 638
Fedor, Tania, 122
Fejos, Paul, 133
Fekete, Laszlo, 42
Fekete, Mihaly, 42, 69
Feld, György, 132
Feldioara, I.G., 65
Feldman, Ludovic, 360
Felezeu, Petru, 433
Fellini, Federico, 260, 328, 510
Felten, Marthe, 574
Ferat, Habib, 63
regele Ferdinand, 524
Ferkin, Elias, 630, 714
Fernandel, 121
Fernoagă, Cătălina, 495, 563, 567, 568
Fernoagă, Dumitru, 105, 299, 336, 366
Ferra, George, 448
Fetiţa, Alexandru Cătălin, 582, 583
Feydeau, Georges, 71

Filimon, Nina, 414
Filimon, Tudorel, 396, 419, 436, 437, 525
Filip, Tania, 401, 420, 428, 444, 453
Filip, Tatiana, 386
Filipescu, Coca, 65
Filipon, Cristian, 515
Filotti, Maria, 29, 56, 145, 458, 589
Filotti, Mircea, 75
Finteşteanu, Ion, 56, 58, 59, 177, 222, 231, 240, 248, 250, 330, 364, 421
Finți, Alexandru, 74
Finți, Andrei, 305, 326, 327, 353, 360, 374, 393, 394, 421, 431, 438, 521, 557, 646
Fischer, Gheorghe, 164, 191, 209, 289, 291, 331, 332, 358
Fischer, Paul, 508
Fischer, Ştefan, 336
Fiscuteanu, Ion, 394, 407, 415, 416, 437, 551, 555, 575, 596
Fleancu, Constantin, 596
Flechtenmacher, Alexandru, 402
Fleischer, Max, 150
Fleischer, Robert, 49
Flohr, Lilly, 75, 76
Flora, Ioana, 594, 621, 642, 677, 687, 690, 703, 706
Florea, Anca, 637
Florea, Daniel, 575
Florescu, Ana-Valentina, 602
Florescu, Cătălina, 404
Florescu, Constantin Take, 294, 364, 555, 692, 696, 697, 711
Florescu, Florica, 36
Florescu, Jean Lorin, 227, 283, 357, 393, 394, 438, 449
Florian, Mircea, 725
Foamete, Alexandra, 452
Follinus, Aurel, 70
Fontanel, Adolph, 103
Forde, Walter, 132
Forescu, Maria, 124
Forțu, Elena, 232, 392, 402
Fotino, Aura, 115, 119
Fotino, Mihai, 176, 231, 238, 248, 250, 525, 618
Fotino, Mişu, 37, 115, 145, 184
Fourier, Charles, 352
Frecea, Octavian, 455
Fredanov, Beate, 331, 399
Frențiu, Sever, 458, 468
Friessner, 523
Frimu, I.C., 313
Froda, Scarlat, 74
Frolenko, V., 159
Frunză, Felicia, 90
Fuchs, S., 23
Fugaşin, Constantin, 356, 392
Fulga, Laurențiu, 291, 447
Fulgeanu, Florica, 460
Fulger, Mihai, 586, 653, 671, 732
Fulop, Ilona, 133
Fumuru, Petre, 608, 609
Fundoianu, Barbu (Benjamin Fondane), 84, 129
Furcovici, Stela, 351
Furdui, Dumitru, 246, 292, 300, 311, 423

G

de Gaulle, Charles, 544
Gabor, Constantin, 442
Gabor, Sorin, 330
Gabrea, Florin, 228, 319, 520
Gabrea, Radu, 256, 277, 309, 313, 314, 389, 428, 489, 514, 520, 540, 578, 581, 592, 619, 620, 656, 657, 671, 676, 684, 695, 696, 719, 726, 731, 732

Gabrielli, Letiția, 429
Gagialov, Valeria, 189, 288, 350, 452
Gagiu, Valeriu, 666
Gal, Simion, 426
Galaction, Gala, 394, 395
Galan, V.Em., 190, 236
Galin, Carmen, 258, 294, 296, 306, 308, 311, 312, 321, 351, 364, 385, 390, 420, 423, 434, 440, 442, 447, 452, 479, 490, 518
Gall, Dalila, 404
Gallone, Carmine, 126, 127, 666
Gance, Abel, 57
Garas, Márton, 41
Garbo, Greta, 85
Gartenberg-Argani, Iulian, 111
Gaşpar, Alexandru, 20, 173, 339, 340, 460
Gaşpar, Dumitru, 59
Gaşpar, Imola, 375
Gavrilescu, Mihail, 496
Gavriluțiu, Fabian, 352, 353
Găitan, Vladimir, 263, 272, 314, 355, 362, 388, 401, 429, 430, 443, 447, 523, 534, 631, 633, 635
Gălbenuşă, Simona, 413
Gănescu, Benedict, 203, 207
Gănescu, Ion, 204, 207
Gărdescu, Irina, 227, 281, 288, 489
Gărdescu, Nicolae, 240, 248
Gâdea, Suzana, 545
Gâlmeanu, Laurențiu, 296
Gâlmeanu, Pompiliu, 173, 339, 459, 472, 498, 565, 568, 570, 664
Gândilă, Mircea, 284, 354, 355
Gârbea, Anita, 173, 462, 463, 498, 567, 568
Gârbea, Cornel, 182, 283, 420, 429, 446, 484, 505
Gârleanu, Emil, 33, 37, 80
Geamănu, Silviu, 649, 650
Gehrke, Klaus, 321
Geo-Georgescu, Mia, 63
Georgescu, Achille, 29
Georgescu, Adrian, 302, 303, 323
Georgescu, Al., 316
Georgescu, Alexandru, 415
Georgescu, Dumitru, 318
Georgescu, Genoveva, 203, 207, 570
Georgescu, Gheorghe, 173
Georgescu, Hortensia, 229, 253, 286, 353, 423, 432, 475
Georgescu, Jean, 55, 56, 57, 58, 67, 68, 70, 71, 72, 78, 101, 120, 121, 122, 127, 130, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 155, 158, 165, 178, 179, 180, 184, 185, 237, 243, 249, 250, 251, 291, 299, 664, 670, 683, 714, 726, 727, 734
Georgescu, Laura, 582, 638
Georgescu, Liviu, 560
Georgescu, Lucian, 580, 582, 680
Georgescu, Mary-Ann, 582
Georgescu, Mihai, 362
Georgescu, Ovidiu, 582
Georgescu, Paul, 323
Georgescu, Pepe, 73, 74
Georgescu-Obrocea, Adina, 424, 472, 510, 520
Gertler, Viktor, 128
Ghelan, Silvia, 330, 333, 440
Ghelmez, Petre, 381, 472
Gheorghe, Adrian, 455
Gheorghe, Cristian, 588, 618
Gheorghe, Gică, 311, 313
Gheorghe, Ilie, 578
Gheorghe, Petre, 147, 172, 173
Gheorghe, Radu, 365, 386, 391, 392, 423, 630
Gheorghe, Tudor, 327, 335
Gheorghian, Diana, 374, 411, 449

Gheorghiță, Cornel, 650, 660
Gheorghiu, Bogdan, 440
Gheorghiu, Cornelia, 314, 326, 404
Gheorghiu, Eugen, 461
Gheorghiu, Gheorghe, 215, 437
Gheorghiu, Lica, 200, 215, 217, 226, 229, 252, 253
Gheorghiu, Liviu, 420, 429
Gheorghiu, Luminița, 406, 440, 505, 513, 551, 556, 594, 596, 598, 600, 605, 617, 645, 674, 685, 686, 687, 699
Gheorghiu, Marcela, 59
Gheorghiu, Mihnea, 227, 228, 237, 252, 253, 286, 293, 304, 306, 364, 380
Gheorghiu, Miluță, 136, 224
Gheorghiu, Petre, 222, 226, 260, 300, 302, 305, 308, 316, 323, 349, 350, 355, 357, 361, 363, 406, 411, 418, 422, 423, 431, 434, 439, 449, 493
Gheorghiu, Petrică, 429
Gheorghiu, Ştefan, 313
Gheorghiu-Dej, Gheorghe, 215, 523
Gheorghiu-Dolj, Petre, 363, 418, 434
Gherardi, Gherardo, 126
Gherasim, Dinu, 149, 252
Gherghilescu, Lică, 402, 692
Ghiară, Cosmin, 311
Ghibu, Călin, 304, 306, 307, 319, 375, 386, 393, 394, 422, 478, 529, 550, 620, 627
Ghibu, Nicolae, 666
Ghica, A.I. Const., 97, 118
Ghidionescu, M., 59
Ghiga, Julieta, 483
Ghigorţ, Liviu, 203, 345, 570
Ghilia, Alecu Ivan, 230, 233, 307
Ghimpu, Florian, 629
Ghiniță, Ovidiu, 480, 483
Ghişe, Andrei, 515
Ghițescu, Aurel, 178, 180
Ghițiu, Paul, 510
Ghiuță, Monica, 231, 232, 283, 299, 310, 311, 350, 423, 449, 505, 523, 618, 620, 625
Giacomello, Roberto, 645
Gibson, Vivian, 59
Gide, Andre, 541
Gingulescu, Marcel, 270, 447
Giovani, Al., 128
Girardi, Nicolae, 227, 240, 262, 284, 297, 298, 330, 354, 385, 398, 420, 430, 475, 484, 523
Giroveanu, Aurel, 207, 437
Giugaru, Al., 58, 60, 135, 136, 139, 181, 184, 250, 251, 253, 364, 714, 727
Giurescu, Sultana, 65, 96
Giurgea, Eugen, 69, 76
Giurgea, Maria, 29, 589
Giurgiu, Călin, 455, 465, 467, 665
Giurgiu, Tudor, 586, 609, 610, 637, 668, 671, 677, 680, 681, 683, 695, 698, 702, 718
Giurumia, Aurel, 248, 290, 296, 312, 350, 351, 362, 363, 385, 386, 422, 423, 443, 444, 449, 452
Gladin, Ştefan, 495, 496, 498
Gligor, Maria, 371, 417, 440, 541
Glodeanu, Antoaneta, 227, 473
Glodeanu, Liviu, 230, 232, 311
Gociu, Vasile, 46, 47, 49, 72, 74, 126, 153, 154, 156, 158, 562
Godard, Jean Luc, 259, 260, 328
Godeanu, Elena, 455
Godeanu, Elvira, 67, 76, 78, 124, 135, 181
Goia, Ilinca, 375, 524, 538, 580, 626, 685, 686
Goldenberg, Isidor, 74
Goldgraber, Alex, 564
Goldgraber, William, 172
Goldiş, Radu, 317
Golea, Ion, 96, 110, 113
Gologan, Lucian Dante, 514
Gologan, Ovidiu, 148, 156, 157, 158, 159, 160, 165, 173, 183, 186, 189, 190, 191, 219, 220, 230, 231, 249, 286, 336, 391, 562, 570

Golopenția, Anton, 99
Goma, Paul, 502, 545, 715
Gomoi, Şerban, 650
Gonța, Grigore, 260, 299, 421, 426, 604
Gora, Claudio, 127
Gorea, Jana, 250, 398, 451
Gorea, Mirela, 387, 425, 591, 600
Gorzo, Andrei, 597, 616, 635
Gostin, Jon, 503, 505, 506, 513, 518, 671
Gracoski, col., 21
Grancea, Valentin, 667
Grant, Petre, 156
Grapă, Geta, 319, 423
Grappini, Florinela, 532
Grassi, George, 45
Grădinar, Vasile, 474
Grădinariu, Anca Yvette, 582, 639
Grecea, Florian, 408
Grecea, Ion, 384
Greenstreet, Sydney, 122
Griffith, D.W., 81, 211, 328
Grigorcea, Emanuel, 582
Grigore, Mara, 521, 526, 527, 579, 636
Grigore, Stelian, 481
Grigorescu, Ioan, 184, 228, 237, 288, 289, 293, 299, 329, 355, 357, 376, 378, 379, 396, 408, 429, 492, 522, 537, 696, 726
Grigorescu, Nae, 24
Grigoriu, George, 208, 290, 391, 402, 437, 475
Grigoriu, Grigore, 666
Grigoriu, Patricia, 435, 440, 444
Grigoriu, Theodor, 216, 239, 255, 293
Grigoriu-Merola, Nelly, 298, 314
Grinbert, Theodore, 66
Grof, Ladislau, 70
Groner, George, 120
Grosei, Dumitru, 660
Groşan, Ioan, 513, 547, 565, 651
Groza, Alexandru, 393, 413, 415, 418, 430, 443, 475, 484, 507
Groza, Loredana, 525, 714
Groza, Petru, 162, 522, 523
Grozăvescu, Brânduşa, 57
Gruia, Mihai, Sandu, 438, 590
Gruțescu, Stelian, 71
Gruzniczki, Andrei, 645, 693
Gubenco, Alexei, 663
Gulea, Alexandra, 593
Gulea, Stere, 276, 277, 309, 323, 324, 348, 382, 383, 384, 390, 402, 404, 405, 450, 478, 500, 501, 525, 526, 545, 547, 565, 579, 593, 636, 670, 677, 686, 687
Guran, Andrei, 434
Gurăscu, Sultana, 93
Gurău, Radu, 366, 426, 661
Gurcenko, Ludmila, 360
Guriță, Constantin, 310, 351
Guriță, Cornel, 261
Gurscă, Dana, 651
Gusti, Dimitrie, 54, 84, 98, 99, 100, 101, 151, 169, 565, 661
Gusti, Nineta, 244, 246, 288, 295, 362, 418, 447
Gusti, Paul, 67
Gutman, Naomi, 632
Guțu, Eugenia, 334, 336, 341, 342
Guzganu, Elizabeta, 436
Guzina, Branislav, 606
Gyözo, Alfred, 41
Gyulai, Eugen, 70
Guzganu, Elizabeta, 417
Guzina, Branislav, 581

Gyözo, Alfred, 41
Gyulai, Eugen, 69
Gyuri, Ioan, Pascu, 599

H

Haas, Dolly, 85
Hacigheanu, Teodor, 579
Haendel, G.F., 458
Haid, Grit, 59
Haiduc, Ion, 401, 512, 556, 707
Halacu-Nicon, Theodor, 639
Halas, John, 652
Halm, Alfred, 56, 72
Hangu, Radu, 341, 477
Harari, Clement, 576
Haret-Popa, Violeta, 643
Hariton, Crenguța, 609
Hariton, Vasile, 392
Harizomenov, Eugen, 401
Harşa-Negru, Ileana, 417
Hartman, Aba, 303
Hartner, Rona, 516, 521, 525, 600, 618
Hasnaş, Alexandru, 474, 590
Hasnaş, Andreea, 414, 482, 519, 546
Hatházi, András, 649, 712
Hauer, Rutger, 602
Haydn, Joseph, 436
Hayes, Amy Beth, 649
Hărăbor, Manuela, 375, 399, 400, 474, 479, 512, 521, 622
Hărnuț, Ilinca, 722
Hârdău, Dumitru, 667
Heica, Tudor, 426
Heintze, Regina, 321
Heller, Dorina, 56
Helmis, Napoleon (Nap Toader), 582, 583, 601, 648, 709
Hemingway, Ernest, 552, 553
Hențiu, Lucian, 481
Herdan, Ion, 520
Herescu, Alexandru, 254
Herescu, Nadia, 134
Herescu, Octavian, 472, 480
Herghelegiu, Teodora, 582
Herivan, Mircea, 382, 421
Herjeu, Radu, 622
Hermeneanu, Iulian, 197, 202, 204, 345, 469, 665
Heroveanu, Mihai, 296
Herschdörfer, Gheorghe, 173
Hertz, Ignatz, 65, 66
Herz, A. de, 37, 96
Hesperia, 37
Hetea, Simion, 397, 433
Hetenyi, Elemer, 41, 70
Hidişan, Ion, 361, 423
Hilerim, Victor, 319
Hindoreanu, Mircea, 449
Hinton, Darby, 523
Hitler, Adolf, 134, 522
Hizan, Nicolae, 197
Hlihor, Constantin, 562
Hodoş, Constanța, 94
Hodoş, Nunuța, 230, 242, 253
Hogea, Toma, 448
Holban, Florica, 172, 173, 174, 335, 340, 461, 570, 664
Holban, Ioana, 455, 461, 499, 565, 568, 569, 570, 581
Holban, Sorin, 418, 489

Holtier, Vitorio, 321
Horasangian, Bedros, 410
Horobeț, Rodica, 439, 476
Horvat, Gheorghe, 172, 341, 461
Horvath, Ştefan, 184, 189, 200, 223, 299, 310
Hossu, Emil, 234, 309, 310, 311, 350, 354, 409, 422, 430, 443, 446, 447, 482, 523
Hossu-Longin, Lucia, 554, 559, 560
Hoştină, Emil, 578, 601, 630
Hotea, Vali, 579, 582, 583
Höfer, Hanno, 583, 586, 644, 671
Hudac, Marian, 402
Hugues, Danielle, 576
Hurezean, Gabriela, 539
Huşanu, Bogdan, 620
Huzum, Sergiu, 164, 168, 173, 234, 235, 269, 272, 664

I

Iacob, Cristian, 530, 531, 532, 534, 556, 600, 631, 633
Iacob, Cristina, 578, 699, 704, 705, 713, 714
Iacob, Ioana, 620, 676
Iacob, Mihai, 225, 226, 230, 234, 239, 300, 329, 727
Iacoban, Mircea Radu, 350, 381, 412, 422, 491, 627, 644, 706
Iacobescu, Aimée, 223, 291, 353, 403
Iancovescu, Ion, 33, 56, 129, 248, 714
Iancu, Avram, 48, 103, 282, 312
Iancu, Bogdan, 645
Iancu, Lucian, 308, 433, 521
Iancu, Mitică, 441, 442
Ianculescu, Dinu, 297, 437
Iankovski, Oleg, 592
Iantzer, Margareta, 73
Iantzer, Rudolf, 73
Iaru, Florin, 505
Ibrăileanu, G., 136, 397
Ichim, Florica, 302
Ichim, Vasile, 212, 227, 312, 319
Icsari, Aurora, 380, 412, 447
Iekel, Tatiana, 179, 224, 364, 607, 609, 625, 703, 709
Iencec, Gabriel, 426
Iepan, Florin, 582, 586, 657, 658, 671, 695
Ierunca, Virgil, 655
Ifrim, Luca, 600
Ifrim, Mioara, 491
Ifrim, Nicolae, 297
Iftime, Lucian, 605
Igazsag, Radu, 455, 465, 466, 570, 571, 572, 656, 662
Igiroşanu, Horia, 58, 63, 64, 65, 84, 92, 96
Ignătescu, Mitzi, 33
Ilie, Nicoleta, 443
Ilie, Valentin, 496
Iliescu, Ion, 650
Iliescu, Nicolae, 310, 660
Iliescu, Paula (Pola Illery), 66, 129, 130
Ilieşiu, Ana Despina, 659
Ilieşiu, Mirel, 167, 168, 169, 172, 173, 276, 335, 338, 455, 457, 458, 469, 570, 617, 664
Ilieşiu, Sorin, 395, 412, 414, 425, 428, 444, 482, 496, 500, 501, 547, 565, 658
Ilinca, Beatrice, 515
Ilinca, Iulian, 444
Iliu, Bianca Sofia, 336
Iliu, Victor, 97, 118, 119, 156, 165, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 208, 209, 214, 215, 216, 237, 266, 269, 274, 335, 336, 394, 399, 553, 670, 711, 712, 726, 733
Incze, Sandor, 69
Ioachim, Paul, 294
Ioachimescu, Călin, 205, 414, 464, 470
Ioan, Angela, 66, 129, 130, 421, 434, 437, 518

Ioneci, Ana, 599
Ionesco, Eugène, 548
Ionescu, Adriana, 294, 352, 402
Ionescu, Anca Irina, 732
Ionescu, Andrei, 520, 640
Ionescu, Anita, 455
Ionescu, Antonia, 608
Ionescu, Aurelian, 304
Ionescu, Aureliu, 291, 299, 323, 355
Ionescu, Bianca, 402
Ionescu, Cristina (monteuză), 416, 422, 529, 534, 657
Ionescu, Dan, 198, 207, 228, 286, 356, 360, 391, 392, 393, 437, 476, 515
Ionescu, Gabriela, 171, 337, 457
Ionescu, Gheorghe (Cioc), 21, 22, 23, 28, 33, 45
Ionescu, Ghibericon, 176
Ionescu, Grigore, 200, 216, 227, 299, 570
Ionescu, Ioan Andrei, 640
Ionescu, Ion, 514
Ionescu, Lari, 623
Ionescu, Letiția, 409
Ionescu, Marin, 204, 207
Ionescu, Marius, 380
Ionescu, Marius, 364
Ionescu, Mihai, 649
Ionescu, Oltea, 291, 300, 353, 387
Ionescu, Radu, 316, 365
Ionescu, Sica, 69
Ionescu, Sofica, 130
Ionescu, Şerban, 361, 393, 399, 400, 411, 440, 445, 449, 450, 474, 505, 508, 512, 522, 578, 600, 618, 633, 636, 639, 651
Ionescu, Ştefan, 69
Ionescu, V.D., 66
Ionescu, Victor, 394
Ionescu-Dunăraru, N., 366
Ionescu-Tonciu, Costea, 171, 173, 213
Ioniță, Alexandra, 442
Ioniță, Octav, 337
Iorda (Iordache), Marin, 49, 51-55, 68, 72, 78, 101, 46, 147, 149, 150, 151, 298, 662
Iordache, Ştefan, 224, 239, 260, 308, 312, 319, 323, 387, 393, 420, 427, 428, 430, 434, 454, 478, 480, 483, 489, 493, 518, 529, 532, 534, 602, 622
Iordan, Tiberiu, 609, 649
Iordăchescu, C., 23, 81
Iordănescu, Alexandru, 711
Iordănescu, Bruno, 135, 136
Iorga, Nicolae, 47, 281, 340, 489
Iorgulescu, Mircea, 493
Iosefini, 366, 385
Ipate, Paul, 606, 683
Irimie, Alexandra, 461, 567
Ironside, Michael, 649
Isac, Emil, 32, 84
Iscru, Erika, 575
Istodor, Claudiu, 505, 526, 592
Istodor, Tudor Aaron, 621, 636, 646, 714, 721
Istrate, Dan, 516
Istrate, Dana, 617
Istrate, Mihaela, 298
Istrate, Rada, 394, 415
Istrate, Vasilica, 297, 298, 360, 380, 385, 452
Istrati, Constantin I., 17, 18
Istrati, Panait, 222, 223, 231, 236, 459, 499, 695, 696
Istrătescu, Mihai, 323
Istrătescu-Lener, Adrian, 380, 398, 399, 503, 512
Iuga, Dragoş, 582, 584, 663
Iuga, Ion, 663
Iurciuc, Ileana, 311

Iureş, Marcel, 327, 385, 421, 432, 474, 483, 491, 536, 550, 558, 619, 624, 725
Iureş, Ştefan, 327, 381, 384
Ivanciuc, Dora, 300, 303
Ivanciuc, Roxana, 538
Ivanov, Vlad, 617, 643, 644, 645, 648, 676, 678, 685, 686, 703, 708, 712, 713
Ivanov-Vano, Ivan, 652
Ivanovici, Adriana, 69
Ivanovici, Constantin, 45, 46, 47, 48, 57
Ivasiuc, Alexandru, 322
Ivaşcu, George, 521
Ivănescu, Dan, 415
Ivănescu, Nicolae, 312
Ivens, Joris, 170, 339
Ivetici, Sinişa, 209, 225
Izsaki, Margit, 70

Î

Întorsureanu, Alexandru, 164, 227, 228, 289, 291, 331, 332, 358, 396, 404, 424, 476, 515, 516

J

James, Caryn, 575
Janovics, Eugen (Jenö), 40, 41, 42, 69, 154
Jar-Rozorea, Elisabeta, 303
Jebeleanu, Eugen, 470, 730
Jela, Doina, 620
Jenkins, Charles Francis, 10
Jereghi, Valeriu, 665
Jianu, Nicolae, 355
Jicman, Silviu, 580
Jida, Mircea, 396, 440
Jiquidi, Aurel, 135, 140
Jitea, Alexandru, 557, 580
Johnes, Steven, 640
Johnson-Petrică, Patrick, 71
Jojo (Cătălina Grama), 635, 684
Jolson, Al., 88
Jones, Chuck, 652
Jordáky, Ludovic, 25
Joyce, James, 563
Jozsa, Erika, 441
Jude, Radu, 642, 680, 683, 699, 704, 721
Jugănaru, Marela, 555
Junghietu, Maria, 319, 527, 539
Juravle, Vladimir, 434
Juvara, Mihaela, 330, 371, 385

K

Kachyna, Karel, 445
Kaizar, Peter, 526
Kakassy, Agnes, 441
Kaliaghin, Alexandr, 327
Kalik, Mihail, 666
Kalman, Latabar, 128
Kamen, Iosif, 74
Karda, Ladislau, 172, 184, 341, 461, 570
Karnabatt, D., 27, 84
Karvil, Denis, 591
Katona, Joszef, 41
Kawalerowicz, Jerzy, 603
Kántor, Melinda, 645
Keaton, Buster, 298
Keiffer-Györö, Luiza, 42
Kendall, Tony, 357
Kerim, Silvia, 468

Kertesz, Dezideriu, 42
Kessim, 73
Kiamil, Kiamil M., 496
Kieslovski, Krzysztof, 505
von Killinger, 523
Kindler, Walter, 619
King, Alison, 640
King, Denis, 128
Kinmont, Kathleen, 523
Kirculescu, Nicolae, 146
Kirițescu, Alexandru, 68, 403
Kirițescu, Nicolae, 108, 126
Kirjanowska, Eleonora, 93
Kiss, Elod, 232, 307
Kitzl, Albert, 316
Klut, Hans, 102
Komarov, V., 159
Korda, Alexander (Korda Sândor), 40, 41, 42
Kostrakiewicz, Aurel, 263, 277, 285, 362, 365, 433, 447
Kosuth, Gabriel, 429, 521, 535, 555, 706
Kotowski, Jerzy, 652
Kovacs, Carol, 173
Kovács György, 222, 229, 231, 251, 254, 282, 323, 330, 363
Krainic, Rozina, 119
Kramarov, Saveli, 360
Kratz, Kathe, 428
Krauss-Silvestrini, Margareta, 295
Kuri, Yoji, 652
Kurosawa, Akira, 573
Kusturica, Emir, 518, 555

L

Labiche, Eugene, 57
Laczbo, Aranka, 69
Lal, Romulus, 381, 409
Lalescu, Traian, 118, 119
Lampedusa, 632
Lang, Fritz, 57, 528
Lange, Konrad, 83
Langen, Maria Margareta, 126
Lapteş, Horia, 415
Lapteş, Titus, 176, 182, 214, 226
Lascu, D., 58
Latham, Woodville, 10
Laubion, Christophe, 591
Laurendeau, Francine, 576
Laurent, Melanie, 646
Lavric, Paul, 318, 319, 350, 363, 371, 385, 433, 440
Lazăr, Dorina, 327, 388, 391, 423, 426, 474, 482, 521, 572, 623, 690, 704
Lazăr, Ioan, 211, 213, 240, 269, 289, 349
Lazăr, Iulia, 645, 683
Lazăr, Lajos, 131
Lazăr, Laurențiu, 404, 702
Lazăr, Puiu, 510
Lazăr, Tiberiu, 496
Lazia, Cornel, 582
Lăncrănjan, Ion, 513
Lăzărescu, Anca Minerva, 725
Lăzărescu, Gabriela, 317, 321, 358
Lăzărescu, Nae, 441
Le Roy, Eric, 126
Leahu, Eugen, 582
Lecca, Haralamb, 35, 36
Lefter, Leon, 56
Lemnij, Max, 579

Lempen, Jürg, 722
Leonte, Aurora, 365, 436, 475, 506
Leoveanu, Sorin, 621, 695
Lepa, Sorin, 362
Lequeret, Elisabeth, 593, 594
Lerian, Mircea, 362
Lessing, G., 384
Leu, Corneliu, 292, 322, 366, 381
Leu, Vlad, 472, 496
Levaditi, Constantin, 69
Levente, Biro, 322
Levința, Doina, 206, 291, 333, 356, 590
Leysen, Johan, 575, 576
Liceica, Flori, 465
Liciu, Petru, 28
Liiceanu, Gabriel, 550, 551, 565, 658
Linder, Max, 50
Lingen, Theo, 128
Liniver-Gusty, Alexandrina, 29
Lipan Țăndărică, Ovidiu, 635
Lipcinski, Ioana, 608
Liptac, Emil, 182, 183
Liszt, Franz, 327
Littera, George, 165, 178, 180, 186, 190, 208, 213, 214, 217, 220, 252, 267, 279, 328, 584
Littlejohn, William, 652
Livescu, Ion, 59
Livezeanu, Marie Jeanne, 119
Livezeanu, Rinette, 119
Lloyd, Harold, 432
Locusteanu, P., 27
Logigan, Vlad, 648, 714
Lohinsky, Lorand, 365
Lorentz, S., 71
Loteanu, Emil, 665
Lothar, Pether, 514
Lotti, Mariella, 127
Lovinescu, E., 84, 136
Lovinescu, Horia, 222, 226, 228, 236, 265, 296, 298, 329, 381, 393, 517, 727
Lovinescu, Monica, 655
Lozinschi, Desdemona, 397
Lubitsch, Ernst, 128, 129
Luca, Marieta, 290
Luca, Nicolae, 668
Lucaci, Liviu, 538
Lucaciu, Tudor, 606, 641
Lucaveţchi, Vladimir, 667
Luchian Botez, Nicolae, 357
Luchian, Ştefan, 278, 422, 423
Luchian-Mihalea, Ioan, 433
Lucian, Iancu, 421, 551
Lucian, Ion, 128, 179, 244, 248, 250, 251, 392, 650
Luciani, Sebastiano Arturo, 83
Luciu, Nicoleta, 618
Lugosi, Bela, 657, 658
Luican, Florina, 246, 304, 326, 333, 357, 360, 390, 398, 425
Luludis, Lidia, 297, 304, 306, 324, 325
Lumânare, Iulia, 651
Lumière (frații Louis şi Auguste), 10, 11, 13, 15, 18, 19, 21, 150
Lumpan, Dragoş, 603
Luncescu, Angela, 29
Lungeanu, Constantin, 296
Lungu, Alexandru, 189, 357, 422, 444, 474
Lungu, Ana, 706
Lupan, Nicolae, 502
Lupescu, Diana, 316, 408, 439, 442, 443, 451, 484
Lupu, Ion, 351, 418, 444, 622, 633

Lupu, Petre, 389, 538
Lupu, Şoimița, 478
Luscalov, Petre, 179, 215, 226, 236, 365, 381, 422
Lustig, Adrian, 635, 641, 684, 696
Lyman, Abe, 128

M

Macarie, Ioana Ana, 620
Macedonski, Alexandru, 80
Machauer, Pepi, 29
Macovescu, George, 358, 359, 380
Macri, Agepsina, 29, 589
Macrin, Bujor, 483, 627
Maftei, Alexandru, 580, 583, 676
Maftei, Ernest, 182, 213, 225, 227, 239, 241, 257, 265, 267, 272, 283, 288, 290, 294, 299, 303, 311, 312, 314, 321, 349, 353, 355, 363, 364, 415, 422, 434, 444, 446, 449, 505, 541
Maier, Lucreția, 436
Maier, Verona, 537
Maiorovici, H., 261, 352
Maitec, Ştefan, 310, 323
Major, Dezideriu, 114
Makensen, 60, 61
Malagamba, Sergiu, 133
Malaparte, Curzio, 619
Malița, Maria, 426
Malonga, Rafael, 626
Mandache, Rodica, 145, 246, 311, 324, 356, 413, 418, 438, 442, 473, 536
Mandric, Eugen, 169, 173, 252, 315, 366, 381
Manea, Aureliu, 579, 638
Manea, Florența, 357
Manea, Ion, 347, 455, 467, 570
Manea, Ştefăniță, 582
Maniu, Iuliu, 51, 522, 561
Manohin, Valentin, 360
Manolache, Alina, 663
Manolache, Dinu, 364, 391, 408, 411, 414, 423, 428, 439
Manolescu, Gilda, 392
Manolescu, Ioana, 371
Manolescu, Ion, 34, 36, 56, 74
Manolescu, Maria, 639
Manolescu, Mihai, 667
Manolescu, Nicolae (actor), 60, 61, 62
Manolescu, Nicolae (critic literar), 405, 406, 493
Manoliu, Gheorghe, 325
Manoliu, T., 67
Manta, Alexandru, 127
Manțoc, Lia, 416, 479, 601, 682
Manu, George, 148, 178, 189
Manu, Ion, 39, 63, 94, 135, 199, 250
Maquignon, Charles, 531
Mara-Dabija, Lucia, 217, 225
Marcoci, Dan, 381, 383, 409, 411, 414, 443
Marcu, Alin, 599
Marcu, Cristian, 455, 467
Marcus, Manole, 208, 209, 211, 212, 225, 227, 228, 241, 284, 287, 288, 290, 313, 350, 367, 379, 381, 386, 387, 395, 396, 421, 424, 492, 522, 670, 726, 728, 729, 730
Mardare, Lucian, 348, 366, 376, 453
Mareş, Teodora, 450, 451
regina Maria, 524, 658
Marian, Adela, 508
Marian, Margareta, 58
Marian, Mihail, 205, 464
Marin, Gheorghe, 360
Maric, Maria, 490, 491
Marina, Sebastian, 645

Marinca, Ana Maria, 610, 617, 641
Marinescu, Gheorghe, 17, 18, 19, 20, 340
Marinescu, Gilda, 228, 234, 326, 330, 351, 391, 426
Marinescu, Ioana, 444
Marinescu, Ion, 135, 146, 262, 278, 296, 298, 311, 312, 319, 326, 356, 361, 363, 385, 394, 402, 434, 442, 443, 452, 475, 514, 627
Marinescu, Marioara G., 18
Marinescu, Medeea, 392, 438, 447, 452, 453, 592, 636, 710, 727
Marinescu, Mihaela, 314
Marinescu, Nicolae, 158, 336
Marinescu, Nora, 33
Marinescu, Şerban, 380, 382, 383, 394, 395, 418, 453, 480, 482, 483, 484, 514, 598, 621, 622, 627, 696, 697, 700, 725, 726
Marioţeanu, Brânduşa, 304
Mariţan, Ştefan, 311
Marius, Al., 92
Marmeliuc, Martha, 661
Martin, Marcel, 247
Martini, Nino, 128
Marx, Karl, 316
Massi, Simone, 653
Massini, Egizio, 92
Massoff, Ioan, 46, 111
Masina, Giulietta, 552
Matache, Ica, 350, 365
Matache, Teodor, 458
Mateescu, Dan, 5, 21, 47
Mateescu, Olga Delia, 299, 442, 702
Mateescu, Paul Socrate, 204, 461
Matei, Adela, 465
Matei, Doru, 383, 416, 481
Matei, Iuliu, 583
Matei, Mihai, 465
Matei, N.N., 355
Mateiaş, Emil, 667
Matray, Lásló, 645
Matuszewski, 18
Maurer, Cristian, 428, 436
Maurette, Marc, 222
Mavriş, Liliana, 541
Mavrodin, Nicolae, 182, 310
Mavrodin, Tantzi, 133
Mavrodineanu, Victor, 362
Maxim, Camelia, 436
Maximilian, Doina, 581
Maximilian, Maria, 136
Maximilian, Mihai, 298
Maximilian, Puiu, 115, 120, 128
Maximilian, Vladimir, 36
Mazarache, Adrian, 319, 385
Mazilu, Gheorghe, 180
Mazilu, Nae Gh., 311, 312, 326, 390, 446
Mazilu, Teodor, 292, 350, 417
Măcelaru Şofron, Andreea, 634
Măicănescu, Simona, 365, 431
Măgură Bernard, Ioana, 655
Mălaimare, Mihai, 353, 355, 386, 418, 419, 449, 468, 482, 508, 724
Mălaimare jr., Mihai, 630
Mălăele, Horaţiu, 310, 316, 354, 356, 389, 413, 421, 424, 438, 442, 446, 447, 476, 479, 512, 518, 521, 524, 546, 578, 591, 600, 622, 625, 626, 631, 635, 640, 641, 683, 684
Mălineanu, H., 240, 437
Mănoiu, Alice, 257, 273, 350, 433, 451, 458
Mărăi, George, 135, 145
Mărăscu, Tudor, 309, 310, 348, 380, 383, 423, 447, 448
Mărăşesc u, Magdalena, 401, 408, 414, 629
Mărculescu, Adela, 251, 304, 393, 421, 433, 437, 447

Mărculescu, Adelina, 29
Mărculescu, Bimbo, 94
Mărculescu, Dimitrie, 70
Mărculescu, Grigore, 56
Mărculescu, Răzvan, 582, 644
Mărghidan, Liviu, 613, 631, 642, 650, 691, 711, 720
Mărgineanu, Alex, 612
Mărgineanu, Ana, 624
Mărgineanu, Oana Maria, 624, 625
Mărgineanu, Nicolae, 265, 266, 276, 278, 293, 306, 307, 309, 316, 326, 348, 360, 366, 378, 381, 383, 390, 391, 399, 400, 422, 490, 491, 514, 520, 526, 527, 528, 547, 553, 555, 556, 557, 558, 578, 598, 621, 623, 625, 670, 696, 700, 732, 733
Mărgineanu jr., Nicolae, 624
Mărgineanu, Petre, 524, 556
Mărgineanu, Remus, 316, 353, 363, 391, 393, 394, 396, 397, 401, 411, 416, 450, 512, 518, 554, 556, 557, 630, 676
Măru, Constantin, 412
Mărutză, Geta, 297
Mântulescu, Yolanda, 318, 321
McNamara, Brian, 523
Medeea, Victoria, 260
Medvedov, Corneliu, 158
Medvedov, Daniel, 581
Medveşan, Horaţiu, 433
Mehta, Zubin, 410
Meirovici, Beno, 213, 224, 318, 361, 545
Melinte, Olimpia, 628, 691, 698, 699, 704, 707, 713, 714
Mendell, Delicia, 93
Menichelli, Pina, 37
Menu, Paul, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 55
Menzel, Vasile, 474, 647
Mérei, Adolf, 42
Mereuţă, Mihai, 213, 225, 259, 283, 292, 300, 307, 312, 316, 350, 351, 353, 355, 362, 364, 389, 482, 512
Merişan, Monica, 639
Merişescu, Ion, 29
Merkle, Harry, 525
Merlan, Constantin, 197, 205
Mesaroş, Titus, 172, 173, 334, 337, 338, 455, 460, 570, 664
Mesguich, Felix, 13
Meşină, Viorica, 592
Messina, Roberto, 357
Metaxa-Doro, Jeni, 29, 589
Metayer, Eric, 591
Meţianu, Lucian, 208, 318, 319, 322, 327, 385, 422
Mezenrath, Gheorghe, 314
Mezincescu, Eduard, 185, 236
Méliès, Georges, 11, 21
Michitovici, Ferdinand, 667
Micu, Mircea, 381, 385
Miculescu, Ovidiu, 496, 567, 568, 569
Mierlescu, Victoria, 316, 445
Mihai, Adrian, 609
Mihai, Alexandru, 303
Mihai, Marcel, 455, 467
Mihai, Vasile, 442
Mihail, Camelia, 62, 67
Mihail, Jean, 4, 21, 24, 33, 48, 56, 57, 59, 60, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 91, 94, 95, 96, 101, 108, 115, 119, 120, 121, 126, 130, 131, 132, 133, 142, 144, 147, 152, 153, 154, 155, 158, 165, 177, 181, 182, 726
Mihail, Marian, 455, 468, 481
Mihail, Nicolae Paul, 256, 380, 445, 450
Mihailopol, Aurel, 583
Mihailopol, Diana Maria, 583
Mihalache, Cornel, 437, 495, 496, 499, 562, 563, 567, 569
Mihalache, Ion, 51

Mihalache, Ionel, 415
Mihalache, Marius, 588, 622
Mihalcea, Dina, 128
Mihale, Aurel, 329, 366, 381, 428
Mihalescu, Alexandru, 29
Mihali, Valentin, 417, 418, 474, 539, 683
Mihalkov Koncealovski, Andrei, 437, 579
Mihalovici, Theofil, 84
Mihăeasa, Mihaela, 455
Mihăescu, Anca, 392
Mihăescu, Gib, 517
Mihăescu, Lulu, 297, 360, 385
Mihăescu, Mugur, 602, 639
Mihăeş, Mircea, 538, 539
Mihăileanu, Ion, 269, 577
Mihăileanu, Radu, 513, 514, 575, 576, 577, 611, 641, 646, 671, 727
Mihăilescu, Barbu, 560
Mihăilescu, Bogdan, 663
Mihăilescu, Eleonora, 27
Mihăilescu, Florin, 277, 297, 304, 308, 318, 319, 321, 408, 436, 437, 494, 526, 541, 542, 546, 581, 601, 633, 636
Mihăilescu, Magda, 329, 540, 616, 669, 672
Mihăilescu, Mihnea, 588, 633
Mihăilescu, Svetlana, 408, 409, 527, 542, 578, 588, 600, 676
Mihăilescu-Brăila, Ştefan, 192, 231, 232, 234, 241, 257, 263, 283, 292, 295, 300, 310, 312, 314, 353, 362, 386, 422, 424, 446
Mihăiță, George, 272, 290, 293, 294, 297, 300, 304, 352, 353, 354, 355, 356, 360, 385, 413, 444, 446, 452, 453, 524, 534, 635, 683
Mihăiță, Lupu, 461
Miheleş, Aurel, 382
Mihoc, Nicu, 590
Mihu, Iulian, 139, 208, 209, 210, 211, 212, 225, 227, 228, 229, 287, 288, 289, 290, 291, 329, 348, 350, 357, 358, 359, 360, 380, 381, 382, 383, 393, 415, 438, 515, 516, 670
Mihuţ, Mariana, 258, 290, 295, 355, 437, 468, 483, 493, 548
Milestone, Lewis, 91
Militaru, Cornel, 667
Milland, Ray, 357
Milligan, Dustin, 649
Minulescu, Ion, 37, 50, 84, 85, 89
Mircea, Brânduşa, 575
Mircescu, I., 64
Mirea, Florentina Ileana, 389
Mirea, Ileana, 389, 442, 473, 523
Mirea, Virginia, 392, 403, 611
Mirian, Niki, 76
Mirică, Bogdan, 645, 707, 712, 713
Mirică, Lelia, 94
Mirodan, Alexandru, 223, 240, 250, 727
Mironescu, Dan, 366, 380, 474, 518, 519
Mironescu, Puiu, 128
Mischie, 90
Miske, Vasile, 426
Mitchell, Gordon, 357
Mitchievici, Angelo, 732
Mitică, Mihai, 629
Mitoşeru, Mihai, 434
Mitrache, Mihaela, 418
Mitran, Doru, 323, 327, 398, 399, 401, 427, 431, 432, 440, 473, 510, 521, 546, 548, 623
Mitrică, Mihai, 652, 668
Mitry, Jean, 13
Mitta, Alexander, 434
Mitulescu, Cătălin, 586, 603, 604, 606, 607, 617, 637, 647, 670, 671, 675, 676, 677, 695, 709, 710, 711, 730
Miu, Maria, 518
Mizil, Serghei, 627, 628
Mladenovic, Ivana, 722

Mladin, Dana, 398, 424, 449
Mladin, Mircea, 231, 232, 300, 354
Mocanu, Liliana, 644
Mocanu, Virgil, 203, 204, 205, 345, 465, 468, 469, 571
Moculescu, Ana Maria, 422, 438
Moculescu, Horia, 438, 480
Modigliani, Amedeo, 563
Modorcea, Grid, 16, 80, 81, 301, 580
Mogoş, Romeo, 323
Mogoş, Virgil, 288, 350
Mohor, Mircea, 257, 362
Moianu, Rodica, 394
Moise, George, 661
Moise, Vasile, 295, 667
Moisescu, Robert, 146
Moisescu, Ştefan, 224, 272
Moldovan, Angela, 385
Moldovan, Dorin, 581
Moldovan, Ioana, 633
Moldovan, Marga, 409, 473
Moldovan, Mircea, 309, 311, 312, 313, 367, 377, 378, 380, 383, 422, 444, 450, 472, 495, 728, 729
Moldovan, Ovidiu Iuliu, 291, 299, 305, 307, 308, 315, 323, 326, 352, 357, 385, 403, 408, 420, 421, 429, 435, 443, 447, 449, 450, 482, 536, 537, 560
Moldovan, Ovidiu, 300, 362, 363, 385, 391, 415, 426, 434, 447
Moldovan, Victor, 183, 404
Moldovanu, Corneliu, 29, 37, 80, 84
Monroe, Marilyn, 123
Montgobert, Robert, 40
Moore, Coleen, 85
Mora, Anghel (Mihai Diaconescu), 383, 418, 432, 453, 456, 480, 481, 514, 516, 581
Morariu, Dan, 532
Morariu, Lucia, 419
Moraru, Ioana, 475
Moraru, Jean, 152, 203
Moraru, Marin, 234, 260, 291, 300, 311, 350, 356, 364, 390, 403, 429, 434, 443, 450, 725, 727, 728
Moraru, Petre, 592
Moraru, Relu, 581
Moraru, Septimiu, 415
Moravec, Oxana, 642, 703
Morgenstern, Maia, 435, 438, 477, 480, 483, 505, 510, 515, 518, 524, 534, 548, 576, 578, 592, 631, 633, 636, 648, 649, 659, 693, 714
de Morlhon, Camille, 124, 126
Morozan, D., 164
Moruzov, Simion, 560
Moscopol, Jean, 94, 136
Moscu, Copel, 455, 456, 462, 463, 480, 497, 566, 717
Moscu, Iancu (Ion), 171, 173, 174, 336, 337, 340, 460, 570, 664
Mosjukin, Ivan, 56
Mosoia, Augustin, 667
Motoi, George, 230, 231, 252, 293, 300, 303, 304, 310, 314, 315, 316, 330, 332, 351, 354, 355, 357, 362, 398, 424, 428, 439, 442, 450, 521
Moussard, Laurent, 576
Moussinac, Leon, 83
Moustache, Axel, 620, 696
Movilă, Irina, 529, 530, 531, 532, 629
Mozart, W.A., 458
Mraz, Francisc, 461, 496
Mulloy, Phil, 653
Mungiu, Cristian, 582, 586, 598, 599, 614, 615, 616, 617, 624, 637, 644, 655, 671, 679, 683, 695, 707, 708
Muntean, Ileana, 645, 692
Muntean, Radu, 579, 586, 599, 603, 605, 606, 637, 640, 641, 647, 648, 670, 671, 695, 702, 703
Muntean, Titus, 582, 651, 661
Munteanu, Constantin, 490, 655
Munteanu, Diana, 618

Munteanu, Francisc, 217, 225, 226, 230, 237, 241, 284, 298, 300, 329, 365, 366, 367, 380, 381, 415, 418, 420, 421, 438, 439, 443, 444, 570, 728, 732
Munteanu, Ion, 224
Munteanu, Maria, 371
Munteanu, Marian, 500
Munteanu, Neculai Constantin, 655
Munteanu, Radu, 582
Munteanu, Ştefan, 204, 345, 570, 665
Muranevici, George, 667
Muraru, Vasile, 365, 403, 413, 415, 418, 430, 439, 453, 482, 643
Mureşan, Dumitru, 312
Mureşan, Emil, 415
Mureşan, Gelu, 204, 207, 467, 667
Mureşan, Lucia, 262, 330, 333, 424, 449, 630
Mureşan, Mircea, 230, 240, 241, 244, 245, 251, 292, 313, 329, 348, 350, 361, 367, 377, 381, 383, 391, 423, 439, 448, 449, 476, 514, 515, 524, 592, 598, 618, 619, 670, 727, 728, 729, 730
Mureşan, Rodica, 391, 416, 423, 425, 443, 446, 452, 524, 525, 618
Mureşanu, Andrei, 249, 341
Murgea, Cătălina, 390, 426, 434, 478, 518, 611
Murgu, Horea, 321, 404, 408, 419, 480, 483, 500, 501, 526, 527, 546, 588, 733
Murgu, Horia Nicolae, 382, 422
Murnau, F.W., 328
Muscă, Ion, 324
Mustaţă, Cătălina, 526, 539, 580, 635, 636
Mustețea, Constantin, 197, 203, 204, 207, 570
Muşatescu, Tudor, 116, 117, 118, 119, 144, 145, 236, 250
Muşeţeanu, Romeo, 442
Mutaşcu, Dan, 326
Mutăr, Adina, 634
Mutaşcu, Dan, 326
Mutu, Alexandra, 600
Mutu, Oleg, 596, 616, 617, 679, 688, 712
Müller, Herta, 525
Müller, Michel, 576

N

Nacu, Stela, 583, 661
Naftaliu-Ionescu, Emilia, 125
Naghi, Gheorghe, 184, 231, 232, 250, 300, 301, 365, 366, 382, 383, 422, 447, 492, 517, 714, 727, 728, 729
Naghiu, Iosif, 307, 557, 580
Nagy, Gyula, 41
Nagy, Lajos, 465, 571
Nane, Daniela, 516, 532, 633, 639, 640, 711
Nanoveanu, Dan, 356, 590, 632
Nanu, Florin, 473
Nartea, Delia, 574
Narti, Ana Maria, 271
Nash, Richard, 215, 221
Nasso, Claudio, 514
Nasta, Gabriela, 358
Naum, Dan, 276, 278, 298, 318, 321
Naum, Gellu, 464
Nava, Mark, 640
Nay, Pierre, 125
Nazare, Ecaterina, 397, 411, 435, 440, 454, 517, 623
Nădejde, Iosif, 16, 316
Nălbaru, Dana, 637
Năstase, Doru, 329, 348, 354, 362, 363, 380, 450
Năstase, Florin N., 316
Năstase, Ilie, 335
Năstase, Petre, 640
Năstase, Silvia, 433
Neacşu, Esthera, 327
Neacşu, Marius, 582

Neagu, Constantin, 234
Neagu, Fănuş, 227, 231, 314, 380, 384, 397, 398, 411, 421, 441, 445, 446, 489, 505, 517, 521, 661, 726
Neagu, Maria, 408, 419, 542
Neagu, Mircea, 480, 520
Neamţu-Ottonel, C., 26, 37
Necşulea, Dan, 221, 309, 311, 520, 537, 556, 559, 578, 726
Necşulescu, Iulian, 192, 223, 363, 443
Necula, Tudor, 619
Nedeianu, Mânu, 290
Nedelciu, Mircea, 410, 538, 539, 540
Nedelcovici, Bujor, 389, 429, 489, 535
Nedelea, Alina, 575
Negoescu, George, 319, 325, 414, 440, 441, 442
Negoiţă, Tudor, 355
Negrea, Rodica, 316, 361, 411, 433, 518
Negrea, Simona, 438
Negreanu, Corado, 308, 322, 414, 510
Negreanu, Dinu, 178, 179, 224, 726
Negreanu, Elena, 183, 248
Negrescu, Marian, 578
Negri, Pola, 56
Negruţiu, Nicolae, 667
Negruzzi, Costache, 37
Negulescu, Jean, 120, 121, 122, 123, 664
Nemescu, Cristian, 611, 612, 613, 637, 668, 670
Nemeş, Adriana, 357
Nemeş, Călin, 555
Nemeş, Vlad, 484
Nestorescu, Mihaela, 394
Netzer, Călin Peter, 582, 583, 650, 685, 686, 695, 725
Neuhoff, Gertrude, 77
Nica, Viorel, 455, 468
Nichituş, Cristina, 329, 418, 489, 581, 635, 657
Niciu, Ion, 333, 425, 438, 520, 626
Nicoară, Cornel, 422
Nicoară, Radu, 503, 511, 581, 671
Nicola, Anca, 398
Nicolae, Claudia, 416
Nicolae, Cristiana, 278, 309, 313, 315, 348, 366, 383, 404, 421, 434, 442, 727
Nicolae, Petre (Petrică), 397, 404, 413, 416, 435, 473, 474, 511
Nicolaescu, Cristian, 404
Nicolaescu, Gabriela, 430, 475, 506, 546
Nicolaescu, Sergiu, 254, 255, 264, 280, 281, 282, 283, 284, 289, 290, 298, 313, 315, 329, 348, 350, 353, 354, 355, 362, 366, 367, 377, 378, 382, 383, 396, 398, 420, 421, 429, 430, 474, 475, 484, 492, 522, 523, 524, 561, 598, 632, 633, 634, 635, 661, 670, 671, 683, 684, 726, 728, 729, 730, 731
Nicolaide, H., 120, 184, 251
Nicolaidi, Alexandru, 515
Nicolaou, Ted, 514
Nicolau, Adrian, 345, 468, 570
Nicolau, Claudia, 375
Nicolau, Lucian, 429, 483, 515, 520
Nicolau, Pandele, 37
Nicolescu, Bob, 414, 725
Nicolescu, Mara, 588, 601, 640, 711
Nicula, Dinu Ioan, 54, 55, 347
Niculae, Ion, 656
Niculescu, Cadet, 438
Niculescu, Cristian (scenograf), 418, 454, 536, 575, 687, 695, 722
Niculescu, Dem., 404
Niculescu, Ileana, 148
Niculescu, Ion, 29, 58, 59, 66, 73, 78, 89, 91, 92, 589
Niculescu, Ionuţ, 31
Niculescu-Brună, Ion, 58, 59, 66, 73, 78, 89, 91, 92
Niculescu-Buzău, 67

Nielsen, Asta, 37, 50
Nigrim, Iarodara, 176, 182, 230
Niky-Cucu, Leria, 124
Nistor, Edgar, 623
Nistor, Stelian, 440, 508, 557, 575
Niță, Nicolae, 439, 668
Nițescu, Bogdan, 449
Nițescu, Traian, 403
Nițu, Gelu, 327
Nițu, Olga, 198
Nițulescu, Vasile, 228, 285, 300, 304, 306, 311, 314, 315, 323, 324, 352, 355, 364, 394, 399, 435
Nițulescu-Şahighian, Ecaterina, 62, 119
Norris, Ştefan, 135, 137, 145, 177, 299
Nottara, Constantin, 28, 29, 74, 589
Novac, Constantin, 382, 409
Novicov, Mihai, 179
Nussbacher, Ursula, 302
Nussbaum, Erich, 171, 172, 173, 174, 337, 340, 499, 560, 565, 569, 665
Nuță, Lucian, 413, 476, 482, 508, 515
Nuțescu, G.M., 321
Nuțescu, Gheorghe, 227, 307, 310
Nuțu, Cristina, 306
Nuțu, Dan, 257, 258, 259, 265, 267, 269, 270, 285, 292, 294, 306, 489

O

Oancea, Cristina, 661
Oancea, George, 299, 449, 464
Oancea, Ozana, 508, 518, 647, 683
Obrocea, Gheorghe, 583, 667
Occhini, Ilaria, 648
Octavian, Mircea, 564
Odilo Cimbru, Victor, 474
Ogăşanu, Virgil, 234, 259, 263, 286, 311, 351, 356, 425, 468, 636, 695, 702
Oglindă, Vasile, 191, 230, 667
Ogoranu, Ion Gavrilă, 650
Ohanesian, David, 450
Ohnet, Georges, 41
Ojog-Braşoveanu, Rodica, 381, 384, 421, 631
Olah, Tiberiu, 192, 241, 263, 265, 282, 283, 285, 288, 310, 331, 336, 353, 362, 363, 422, 429, 433, 444, 449
Olari, Olimpia, 618
Olasz, Tiberiu, 173, 260
Olăieru, Dorin, 496
Olăraşu, G, 20, 81
Olărescu, Dumitru, 666, 732
Oliva, Ion, 44
Olteanu Matei, Draga, 294, 295, 300, 311, 326, 351, 364, 382, 392, 402, 438, 442, 558, 728
Olteanu, Anca, 465
Olteanu, Lucia, 465, 468
Olteanu, Smaranda, 555
Ondra, Anny, 86
Onesa, Anda, 310, 316, 322, 430, 435, 482
Oprea, Ştefan, 228, 233, 241, 258, 332, 361, 372
Oprea, Teodor, 582
Opriş, Matei, 361
Opriş, Mihai, 65, 256, 298, 329, 351, 366, 380, 412, 413, 440, 442, 447, 464, 516
Oprişor, Mirela, 648, 690, 705, 706, 711
Oprițescu, Nicolae, 309, 326, 327, 348, 490, 509, 527
Oproiu, Ecaterina, 101, 102, 105, 175, 182, 192, 237, 255, 456, 457, 732, 734
Oproiu, Melania, 418, 453, 473, 524, 546, 578, 601, 619
Orbal, 122
Oreste (Alexandru Theodorescu), 583, 601, 608, 651
Ornaru, Vintilă, 231, 397, 411, 421, 441
Orologea, Constantin, 29
Orosz, Luiza, 311, 324, 325, 327

Oroveanu, Ileana, 223, 255, 294, 295, 299, 300, 402, 520, 521, 532
Oroveanu, Ion, 200, 532, 534
Oroveanu, Mihai, 307, 325
Orwell, George, 497
Orza, Paul, 173, 341, 460, 477, 499, 567, 568, 569
Oschanitzky, Richard, 260, 262, 286, 330
Oseciuc, Gabriel, 314, 323, 349, 423
Otero, Manuel, 652
Oteteleşanu, Maria, 327
Ott, Wilfried, 103, 148, 154, 177, 180, 562, 570
Oțoiu, Adriana, 667
Oțoiu, Simion, 667
Ozerov, Iuri, 362

P

Pabst, W., 91
Pacea, Ion, 230, 308
Pacula, Ioana, 355
Padina, Rodica, 364, 381, 421
Pagny, Florent, 475
Palade, Cornel, 628, 631, 639
Palade, Dumitru, 420
Pamfil, François, 521
Panaitescu, C., 110
Panamarenco, Radu, 327, 388, 411, 415, 421, 423, 520, 626
Pană, Liliana, 518
Pană, Roxana, 262, 276, 277, 322, 328, 456, 500
Pană, Saşa, 84
Panc, Alin, 618
Pancaldi, Aurora, 49, 50
Pancu, Dorothea, 583
Pancu, Marga, 94
Pancu-Iaşi, Octav, 225, 299, 350
Pandele, Alexandru, 505
Pandele, Andrei, 631
Panduru, Marius, 590, 604, 605, 607, 636, 644, 647, 677, 694, 699, 700, 702, 722
Panduru, Papil, 385, 397, 414, 420, 423, 484, 508, 518
Pantazi, Nutzi, 114
Pantazică, Elena, 477
Panțu, Cătălin Horia, 356
Panțu, Constantin, 155, 156, 158, 562
Papadat-Bengescu, Hortensia, 322
Papadopol, Alexandru, 594, 599, 689, 704, 706, 714
Papaiani, Sebastian, 231, 244, 246, 247, 253, 258, 263, 283, 286, 292, 293, 294, 295, 311, 350, 355, 362, 363, 364, 386, 389, 413, 421, 428, 443, 446, 447, 449, 454, 476, 482, 636, 725, 728, 729
Papilian, Alexandru, 505
Papp, Andrei, 184, 504, 548, 599
Papp, Doina, 333
Papp, Eva, 439
Papură, Călin, 398, 416, 436, 478, 480, 510, 548, 550, 590, 600
Papură, Gloria, 620
Paraschiv, Cătălin, 627
Paraschiv, Florin, 299, 313, 316, 352, 356, 411, 414, 581
Paraschiv, Valeriu, 227, 332, 393, 425, 438
Paraschivescu, Catrinel, 312, 397, 421, 441
Pardău, Platon, 298, 337, 381, 426
Pascaru, Vasile, 666
Pascu, Mircea, 284
Pasolini, Pier Paolo, 328
Pasti, Ana, 623, 713
Paşca, Elena, 360
Paşici, Mara, 475
Pat şi Patachon, 53, 68
Patakfalvi, Francisc, 172, 568

Patapievici, Horia-Roman, 551
Pati, Adelina, 11
Patlanjoglu, Ludmila, 454, 455, 465, 470
Patrichi, Cornel, 230, 291, 294, 356, 431
Patrichi, Doina, 230
Patrichi, Gina, 229, 289, 291, 292, 299, 314, 319, 321, 330, 385, 404, 406, 424, 425, 439, 444, 490
Patriciu, Dinu, 656
Patzaichin, Ivan, 463
Pauker, Ana, 159, 719
Paul, William, 10
Paulhoffer, Peter, 288, 298
Paulian, Dem, 49
Pavelescu, Ioana, 251, 321, 428, 429, 524
Pavelescu, Joujou, 116
Pavlescu, Ion, 538, 550, 626
Pavlovici, Cornelia, 315, 529
Pavlu, Anca, 433
Pavlu, Şerban, 578, 596, 621, 643, 680, 688, 689, 692, 700, 714, 722
Pálfy, Tibor, 645
Păduraru, Adrian, 402, 449, 451, 454, 479, 676, 693
Pădure, George, 656
Pălădescu, Mihai, 229, 234, 256, 265, 298, 299, 308, 322, 324, 330, 356, 363, 421
Păpăruz, Dana, 722
Păsărin, Cosmina, 623
Păşcuţ, Octavia, 583
Pătraşcu, Horia, 237, 263, 270, 271, 366, 381, 577, 602
Pătrăşcanu, Lucreţiu, 288, 522
Pătrăşcoiu, Constantin, 164
Pătru, Gavril, 521, 590, 650
Pătru, Gheorghe, 227, 253
Păun, Adriana, 316, 331, 332, 389, 476
Păun, Constantin, 383, 409, 413, 414, 440, 455, 464, 465, 469, 571
Păun, Sandu, 581
Păunescu, Bobby, 644
Păunescu, Cristina, 396
Păunescu, Dorina, 426
Păunescu, G., 132
Păunescu, Maria, 397
Păunescu, Nucu, 178, 179, 183, 224, 226, 238, 288, 292, 295, 298, 349
Păunescu, Vlad, 391, 395, 434, 435, 480, 483, 496, 500, 514, 565, 632, 700, 701
Păunescu, Oana (n. Tofan), 514, 696
Păunescu, Vlad, 391, 395, 434, 435, 480, 483, 496, 500, 514, 565, 632, 700, 701
Păunică, Ioana, 416
Pârâianu, Marin, 570
Pârcălabu, Adrian, 731
Pârcălabu, Mihai, 731
Pârvu, Emanuel, 608, 609
Pârvulescu, Dragoş, 394
Pârvulescu, Lucian, 414
Pâslaru, Dragoş, 325, 390, 391, 399, 420, 432, 447, 508, 539, 557
Pâslaru, Margareta, 260, 356, 366
Peici, Maria, 526, 536, 602, 725
Pelin, Mihai, 561
Pelinel, Valentina, 637
Pella, Mircea, 57
Pellea, Amza, 233, 239, 240, 254, 255, 281, 283, 284, 286, 287, 292, 298, 299, 312, 322, 323, 351, 353, 354, 356, 364, 393, 420, 421, 423, 428, 443, 464, 634, 635
Pellea, Oana, 440, 450, 476, 509, 526, 527
Penciulescu, Marga, 94
Penu, Raluca, 418
Penu, Stelian, 171, 173, 337, 341, 460
Peña, Richard, 597
Pepino, Marius, 248, 425, 446
Perenyi, Coloman, 70
Perez, Ion, 84
Perieţeanu, Puica, 60

Perpessicius, 537
Perrier, Mireille, 576
Perrin, Gerard, 135, 145
Perşinaru, Constanța, 63
Pessoa, Regina, 653
Petcan, Daniel, 583
Petcu, George, 539
Petcu, Ion, 667
Petcu, Silviu, 626
Petculescu, A., 164
Petöfi, Sandor, 41
Petraşincu, Isabela, 465, 469, 570
Petrăchescu, Eliza, 148, 223, 224, 228, 229, 239, 283, 289, 294, 302, 303, 306
Petre, Dorotheea, 604, 607, 648, 711
Petre, Veniamin, 546
Petrescu, Adina, 506, 562
Petrescu, Alexandru (pseud. Pierre D'Alick), 34, 39
Petrescu, Andra, 732
Petrescu, Andreea, 532
Petrescu, Aurel, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 63, 78, 149, 150, 152
Petrescu, Camil, 54, 59, 84, 308, 323, 354, 383, 395, 396, 482, 483, 484, 592
Petrescu, Carmen, 291
Petrescu, Cezar, 84, 179, 224, 237, 378, 385, 393, 401, 406
Petrescu, Constantin, 321
Petrescu, Cristi, 641
Petrescu, Dinu (compozitor), 423, 447
Petrescu, Dinu (regizor animație), 455, 465, 466, 570, 571, 665
Petrescu, Gică, 438
Petrescu, Iancu, 36
Petrescu, Ion, 59, 74
Petrescu, Irina, 199, 200, 217, 218, 227, 228, 239, 240, 250, 258, 263, 269, 270, 286, 298, 303, 305, 323, 349, 385, 393, 425, 447, 483, 529, 625
Petrescu, Mariella, 247, 257, 295
Petrescu, Titel, 522
Petrescu, Viorica, 474
Petrescu-Muscă, Şt., 58
Petreuş (frații), 316
Petria, Alexandru, 733
Petricenko, Kostantin, 361
Petringenaru, Adrian, 204, 206, 207, 300, 346, 355, 364, 381, 382, 383, 396, 433, 434, 465, 469, 484, 485, 563, 570, 665
Petringenaru, Liliana, 341, 460, 570
Petroff, Boris, 444, 450, 453, 538, 602
Petrovici, Constantin, 49
Petrovici, Jean, 168, 169, 173, 174, 336, 339, 459, 477, 570, 572, 623, 662, 664
Petrovici, Viorica, 404, 454, 575
Petruț, Emanoil, 179, 182, 225, 229, 231, 232, 238, 253, 256, 283, 286, 291, 296, 299, 300, 311, 314, 354, 355, 357, 360, 363, 364, 390, 424, 433, 440, 634
Petruț, Tudor, 439, 452
Petruțiu, Liana, 204, 206, 465, 468, 469, 570
Peytavi de Faugères, G., 125
Peytavi de Faugères, S., 124
Péter, Hilda, 645
Piacentini, Nora, 114
Piecnița, Oana, 627
Piel, Harry, 85
Pierre-Bodin, Richard, 125
Piersic, Florin, 145, 199, 200, 214, 222, 223, 255, 256, 282, 293, 296, 298, 312, 355, 356, 357, 362, 363, 364, 365, 391, 392, 428, 450, 727
Pierson, Suzy, 125
Piersic jr., Florin, 482, 607, 608, 609, 619, 626, 651, 690, 691, 695,
Pierson, Suzy, 128
Pietreanu, Radu, 639
Pincu, Silvia, 491
Pintea, Adrian, 308, 351, 352, 398, 400, 429, 439, 440, 483, 491
Pintileasa, Liviu, 628

Pintilie, Cătălina, 270, 306
Pintilie, Gabriel, 641
Pintilie, Lucian, 192, 234, 237, 263, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 315, 326, 370, 415, 488, 489, 492, 493, 494, 500, 514, 516, 518, 526, 527, 528, 547, 548, 549, 551, 552, 553, 577, 593, 598, 611, 620, 621, 645, 654, 669, 670, 727, 733
Pinţea-Homeag, Leni, 294, 397
Pipera, Dan Florin, 511
Piru, Alexandru, 308
Pistiner, Ada, 309, 327, 342, 348, 366, 462, 463, 499, 565, 671
Piştalu, Mihai, 511
Piştereanu, George, 647, 676, 711
Piţa, Dan, 276, 277, 278, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 320, 326, 329, 348, 367, 373, 374, 375, 376, 382, 383, 389, 394, 401, 409, 420, 434, 435, 436, 478, 480, 484, 489, 510, 511, 514, 527, 528, 529, 530, 531, 533, 534, 537, 581, 637, 670, 676, 695, 696, 700, 728, 732
Piteşteanu, Adriana, 418
Pittiş, Florian, 262, 298, 360, 506
Plângău, Mircea, 516, 581
Platon, Alexandru Virgil, 223, 239, 253, 433
Plăeşanu, Ion, 435
Plămădeală, Vlad, 569
Plătăreanu, Valentin, 357, 424
Pleavin, Andrew, 640
Plessner, Clementine (Klementine), 59, 77
Pleş, Ioan, 667
Pleşca, Adrian, 579
Pleşu, Andrei, 492
Ploae, Maria, 305, 307, 311, 312, 316, 355, 391, 403, 423, 431, 444, 452, 491, 554, 558, 580, 623, 624, 665, 697, 733
Ploeşteanu, Nelu, 622
Plympton, Bill, 653
Poenaru, Mihaela, 617
Pogonat, Margareta, 179, 224, 229, 265, 291, 296, 297, 298, 299, 316, 356, 364, 373, 417, 439, 521, 623, 631, 714
Pohuş, Dumitru, 514
Poincaré, Raymond, 537
Pojoni, Liviu, 396, 409, 422, 444, 520, 538
Polizu, Alexandra, 655
Polizu, Haralambie, 183, 224, 311
Polly, Agy, 128
Pomarius, Hans, 291
Pop, Doru, 732
Pop, Grigore Traian, 465
Pop Marţian, A., 58, 176, 179, 182
Pop, Mădălina, 451
Pop, Olga Maria, 373
Pop, Romeo, 361, 415, 445
Pop, Sabina, 455, 456, 462, 463, 497, 566
Popa, Adina, 387
Popa, Aurelian Octav, 426, 478
Popa, Constantin, 496
Popa, Cornel George, 582
Popa, Dumitru Titus, 382
Popa, Heliana, 618
Popa, Letiţia, 204, 206, 297, 364
Popa, Liviu, 229, 230, 239, 255, 289, 351
Popa, Răzvan, 440, 449, 539
Popa, Romeo, 557
Popa, Sandu, 310
Popa, Tania, 519, 521, 591, 592, 599, 626, 644, 683, 686, 698
Popa, Temistocle, 229, 295, 298, 321, 351, 361, 385, 443, 452
Popa, Tudorel, 179, 199, 248, 250, 284
Popa, Victor Ion, 103, 146, 353
Popea, Radu, 36, 37
Popescu, Adina, 290, 298, 307, 350, 354, 421, 675
Popescu, Alecu, 392, 437, 476

Popescu, Aurel, 291
Popescu, Clara, 529
Popescu, Constantin (regizor ficțiune), 586, 617, 630, 637, 650, 671
Popescu, Constantin (medic, operator), 17
Popescu, Constantin (regizor animație), 197, 202, 203, 204
Popescu, Cristian Tudor, 568, 732
Popescu, Cristian, 298
Popescu, Daniel, 645
Popescu, Dumitru Radu, 236, 237, 295, 376, 391
Popescu, Dumitru, 545
Popescu, Elvira, 29, 39, 50, 56, 589
Popescu, Emilia, 418, 450, 489, 521
Popescu, Eugen, 396
Popescu, Gheorghe (Ghiță), 62
Popescu, Horea, 230, 234, 241, 263, 300, 383, 423, 516, 670, 728
Popescu, Horia, 293, 362, 403
Popescu, Ilarie, 183
Popescu, Ileana 529
Popescu, Ioana, 341
Popescu, Leon M., 32, 35, 37, 38, 39
Popescu, Mihai (actor), 115, 147
Popescu, Mihai (operator), 323, 496
Popescu, Mircea, 169, 172, 173, 340, 460, 570
Popescu, Mitică, 306, 307, 316, 320, 321, 323, 325, 364, 381, 387, 395, 396, 406, 415, 417, 424, 428, 439, 440, 479, 482, 505, 510, 523, 579, 580, 629, 630, 636
Popescu, Petre, 506, 519, 546
Popescu, Petru, 296
Popescu, Răsvan, 550, 558, 578, 591, 619
Popescu, Sevastia Gh., 60
Popescu, Simona, 645
Popescu, Sorin, 414, 496, 499, 565, 568, 569
Popescu, Stela, 200, 248, 295, 355, 356, 386, 422, 423, 425, 443, 447, 450, 475, 524, 618, 681
Popescu, Tică, 396
Popescu, Titi, 508, 513, 631
Popescu, Traian, 148, 149, 156, 158, 495, 496
Popescu, Tudor, 234, 296, 366, 381, 453, 568, 601
Popescu, Valentin Ioan, 441
Popescu, Valentin, 316, 404, 436, 440, 521, 529, 557, 590, 607, 611, 628, 674, 711, 724
Popescu, Valeriu, 519, 538, 558
Popescu, Virgil, 539, 546
Popescu-Bitănescu, Rodica, 438, 442, 446, 447, 524
Popescu-Doreanu, Paula, 169, 173, 184, 337, 341, 342, 460, 570
Popescu-Doreanu, Vladimir, 226, 231
Popescu Gopo, Ion, 117, 151, 183, 192, 195, 200, 202, 203, 207, 230, 287, 380, 465, 470, 481, 570, 617, 652, 665, 720, 727
Popescu-Holban, Sorin, 496, 565
Popescu-Liciu, Elena, 67, 116
Popescu-Tracipone, Traian, 148, 149, 156, 158
Popică, Felicia, 426
Popistaşu, Maria, 610, 648
Popişteanu, Cristian, 657
Popiță, Eugen, 337, 342, 461, 570
Popov, Adonis Gr., 36
Popov, Oleg, 360
Popovici, Adrian, 602, 639, 649
Popovici, Alecu, 381, 449
Popovici, Eugenia, 176, 199, 200, 223, 226, 270, 356
Popovici, Gheorghe, 246, 562
Popovici, Giony, 478
Popovici, Ileana, 257, 267, 304, 354, 357, 420
Popovici, Magda, 214, 390
Popovici, Mircea, 583
Popovici, Silvia, 209, 225, 230, 262, 307, 316, 321, 330, 331, 333, 334, 349, 364, 625
Popovici, Slavomir, 170, 171, 172, 173, 174, 337, 338, 456, 457, 570, 664
Popovici, Titus, 186, 189, 217, 219, 225, 227, 236, 238, 239, 254, 255, 281, 282, 283, 284, 287, 288, 290, 307, 329, 350, 361, 362, 376, 377, 420, 430, 439, 445, 446, 448, 484, 520, 521, 726

Popovici-Voinea, Jeana, 124
Popp, Marius, 323
Poreba, Bogdan, 378
Porsenna, N., 119
Porumboiu, Corneliu, 586, 603, 605, 606, 607, 637, 643, 670, 671, 677, 688, 695, 702, 711
Posmantir, Tudor, 23, 39, 45, 46, 47, 48, 99, 100, 101, 152, 153, 154
Postelnicu, Cesonia, 438, 618
Postelnicu, Ioana, 381, 390
Postelnicu, Mircea, 725
Postelnicu, Sorin, 228, 327
Potcoavă, Călin, 624
Potcoavă, Radu, 638, 725
Poten, Louise, 59
Potocean, Alexandru, 617, 636, 641, 644, 650, 710, 711
Potra, Florian, 219, 332, 478, 569
Potra, Tudor, 582, 713
Praida, Nicolae, 238, 291, 324, 350, 390, 394, 416, 423, 433, 518, 607, 630
Preda, Gheorghe, 579, 582, 637, 638, 719, 720
Preda, Marin, 182, 236, 292, 329, 357, 358, 383, 390, 392, 393, 395, 404, 405, 414, 415, 726
Preda, Stelian, 417
Predescu, Ileana, 393, 482
le Prince, Louis Aime Augustin, 10
Prişcoveanu, Costin, 300
Procopie, Marina, 398, 415, 633, 634
Prodan, Lucian, 434
Prodan, Sergiu, 592
Profeta, Laurenţiu, 184, 208, 299, 365
Profirescu, Lucian, 455, 465, 467, 665
Promio, 13
Psilander, Waldemar, 37
Puceanu, Romica, 441
Pudovkin, Vsevolod, 88
Puicea, Virgil, 389, 482
Puiu, Cristi, 7, 268, 586, 592, 593, 594, 595, 597, 598, 603, 621, 637, 638, 644, 669, 670, 671, 674, 675, 676, 679, 686, 695, 707, 708, 709
Pupăză, Roland, 197
Puran, Aura, 126
Purdea, Gabriel, 418
Puric, Dan, 418, 476, 482, 491, 633
Puşcariu, Mihai, 103, 157
Puşcariu, Valeriu, 156
Puşcaş, Constantin, 623
Puşcaş, Cristian, 649
de Putti, Lya, 56
Puzdreac, Ileana, 416

R

Raab-Guţul, Nataşa, 512
de Raaf, Melissa, 647
Racoţi, Eugen, 579
Racoviceanu, Alexandru, 393, 515
Radof, Ştefan, 257, 300, 355, 357, 433, 522
Radoveneanu, Robert, 650
Radovici, Constantin, 34, 36, 38, 74
Radovici, Sebastian, 297
Radovici, Victor, 421
Radu, Ioana, 438, 459
Radu, Marius, 620
Radu, Mircea, 350, 381, 412, 422, 491, 627
Raimu, 118
Ramadan, Constantin, 178, 179, 180, 184, 222, 248
Rampling, Charlotte, 574, 587
Rapalo, Paul, 130
Rareş, Marieta, 364, 433
Rasovszky, Carmen, 630

Rasovszky, Gheorghe, 630
Raţiu, Dan, 582, 583
Raţiu, Iuliu, 464
Rauţchi, Constantin, 233, 234, 239, 286, 314, 316, 420
Ray, Man, 563
Răcăciuni, Isaiia, 64, 94, 119
Răchiţeanu, Irina, 147, 179
Rădescu, Vlad, 286, 312, 362, 534, 536, 620, 649
Răducanu, Cornel Loren, 582
Răducanu, Johnny, 450
Răducanu, Rică, 627
Răducanu, Titel, 415
Rădulea, Răzvan, 357
Rădulescu, Cecilia, 198
Rădulescu, Constantin, 325
Rădulescu, Cornelia, 426
Rădulescu, Costel, 449
Rădulescu, Dem, 223, 230, 239, 246, 248, 250, 251, 293, 294, 297, 300, 351, 356, 362, 363, 385, 386, 402, 422, 424, 438, 444, 446, 468, 524
Rădulescu, Ilie, 545
Rădulescu, Mihaela, 611, 633, 699
Rădulescu, Pascal, 197
Rădulescu, Paula, 298, 360, 392
Rădulescu, Răzvan, 442, 592, 593, 594, 595, 597, 605, 609, 619, 621, 641, 647, 648, 685, 703
Rădulescu, Valeria, 417, 515
Rădulescu-Georgel, C., 39
Răduţă, Daniel, 406, 504, 621
Răhăianu, Cătălina, 574
Rătescu, Gabriela, 437
Răţoi, Adrian, 423, 529
Răutu, Colea, 182, 188, 189, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 238, 239, 241, 248, 252, 256, 282, 284, 286, 293, 294, 299, 300, 350, 351, 354, 355, 420, 429, 430, 444, 449
Râlea, Marian, 327, 416, 439, 508, 510, 526, 636, 675, 687, 714
Râuleţ, C., 20, 81, 84
Rebengiuc, Victor, 224, 225, 226, 228, 230, 231, 257, 287, 290, 297, 303, 306, 307, 315, 323, 326, 387, 390, 400, 406, 415, 421, 423, 435, 442, 479, 493, 534, 548, 551, 578, 595, 620, 621, 630, 637, 641, 650, 662, 688, 696, 699
Rebreanu, Liviu, 37, 39, 80, 84, 85, 123, 124, 131, 219, 236, 237, 240, 306, 361, 398, 459, 491, 729
Reder, Jean, 349
Regan, Vincent, 649
Reggiani, Serge, 520
Reinhardt, Max, 75
Reininger, Joe, 117
Remarque, Erich Maria, 91
Renoir, Auguste, 328, 709
Repan, Alexandru, 248, 258, 286, 363, 364, 374, 385, 403, 404, 416, 429, 439, 440, 448, 450, 512, 558, 576
Resnais, Alain, 208, 211, 304
Reu, David, 174, 301, 337, 341, 372, 373, 381, 420, 460, 566, 569
Revent, Cornel, 288, 290, 312, 353, 364, 388, 409, 425, 432, 433, 436, 478
Rex, Eugen, 124
Rey, Etienne, 71
Ribbentrop, 522
Rich, Claude, 223
Riccardo Richard, 652
Ricşan, Gabriela, 360, 393, 429, 444
Ridley, Arnold, 131
Rigadin, Prince, 50
Riordan, Brian, 590
Ristea, Monica, 439
Riţiu, Ion, 398, 524
Rîbinschi, Mircea, 523, 524
Rîmbu, Elvira, 649
Rîpeanu, Bujor T., 16, 49, 50, 218, 732
Roată, Florin, 620
Robu, Gheorghe, 366

Robu, Olimpia, 341
Rocşoreanu, Traian, 564
Rodin, Auguste, 563
Rogers, Charles, 128
Rogin, Virginia, 355, 397, 418
Rogoz, Anton, 667
Rogoz, Dana, 629
Roman, Andrei, 465
Roman, Mihai, 283
Roman, Nae, 248, 363
Roman, Petre, 500
Roman, Ştefan Traian, 234, 301, 310, 348, 366, 367, 422
Roman, Valter, 159
Roman, Vistrian, 233, 439, 442
Romanescu, Aristizza, 29, 589
Romano, Emma, 94, 125
Romano, Vasile, 37, 38
Romanovski, Virginica, 330
Romilă, Claudiu, 609
Ronea, Willy, 189, 227, 248, 252
Rosenfeld, Rudy, 453, 630, 631, 692
Rosetti, Radu, 56
Rossini, G., 575
Roşca, Fernand Gabriel, 66
Roşca, Mădălina, 672
Rotar, Alexandru, 433
Rotaru, Cristian, 431
Rotaru, Eugen, 392
Rotaru, Maria, 228, 290, 352, 421, 424, 425, 474, 476, 515, 516, 519, 623
Rotaru, Vasile, 294, 299, 351, 402
Roth, Lilian, 128
Rousseau (Vameşul), 563
Roxin, Ion, 330, 418, 453
Rozorea, Liviu, 257, 303, 327
Rubliov, Andrei, 422
Rucăreanu, Dumitru, 233, 292, 296, 439, 442, 446, 447, 629, 630
Ruf, Wolfgang J., 620
Rufus, Jacques, 576
Runcanu, Andrei, 625
Rusan, Romulus, 212, 218, 435, 731
Rusănescu, Lizeta, 667
Rusescu, Laurenţiu, 582
Rusu, Corneliu, 19, 20
Rusu, Marcela, 222
Rusu, Matei, 81
Rusu, Mircea, 521, 527, 578, 580, 626, 636, 693, 696
Rusu, Monica, 402
Rusu, Olga, 67

S

Sabău, George, 667
Sabău, Ioan, 291
Sadoul, Georges, 166, 180, 195
Sadova, Marietta, 116, 180
Sadoveanu, Ion Marin, 54, 84, 130
Sadoveanu, Mihail, 46, 50, 82, 236, 237, 239, 241, 382, 384, 390
Sadoveanu, Profira, 180, 293
Sadoveanu, Valeria, 293
Sahia, Alexandru, 164, 165, 209, 211, 236, 383, 387, 477
Saizescu, Cătălin, 583, 601, 630, 693
Saizescu, Geo, 6, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 251, 294, 295, 313, 360, 361, 365, 367, 376, 377, 380, 383, 386, 420, 445, 446, 447, 517, 518, 524, 601, 635, 636, 669, 670, 693, 720, 728, 731
Salamanian, Anuşavan, 184, 283, 298, 332, 353, 382, 398, 430, 475, 523, 524, 532, 534, 541, 542, 575, 619, 621, 657
Salani, Corso, 648

Salgo, Geza, 70
Salvatori, Jack, 130
Salvotti, Barbara, 59
Samoilă, Nicolae, 414
Sanda, Dominique, 520
Sandor, Mihaly, 514
Sandu, Daniel, 725
Sandu, Dragoş, 667
Sandu, Mihai Gruia, 438, 590, 625
Sanson, Raoul, 10
Santa, Neli, 29
Sapdaru, Ion, 605, 612, 617, 636, 644, 645, 677, 698, 723
Sarkady, L., 90, 92
Saru, Nella, 73
Saru, Teodor, 73
Sartre, Jean-Paul, 551
Sasu, Constantin, 357
Sasu, Eduard, 204, 205, 206, 207, 346
Satie, Erik, 563
Sava, Costache, 229, 320
Sava, Ion, 127, 145
Sava, Octavian, 250, 381, 450, 524, 568
Sava, Valerian, 6, 421, 672, 732
Savu, Arina, 415
Savu, Lulu, 128
Săceanu, Florin, 455
Sălcudeanu, Petre, 184, 227, 240, 283, 284, 290, 311, 312, 324, 325, 361, 362, 365, 376, 377, 378, 434, 441, 445, 526, 530, 555, 628, 729
Săndulescu, Jean, 324, 365
Săndulescu, Val, 241
Săndulescu, Valeriu, 258
Săpătoru, Maria, 172, 173, 461
Săraru, Dinu, 246, 319, 363, 381, 384, 391, 668, 729
Săsăran, Ion, 391
Săucan, Mircea, 170, 183, 208, 212, 213, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 278, 341, 478, 670, 732
Săuleac, Maria, 583
Săulescu, Irina, 644
Săvulescu, Nae, 58
Sârbu, Adrian, 455, 456, 462, 463, 480, 496, 515, 581, 714
Sârbu, Gabriel, 433
Sârbu, Laurenţiu, 204, 205, 464, 470, 570, 571, 665
Sârbu, Oana, 429, 451
Sârbul, Ion, 116
Sârbuşcă, Mihai, 582, 583, 601, 625
Sârbuţ, I., 70
Sbrenţea, Paul, 63
Scânteie, V., 81
Scelzo, Filippo, 127
von Schaalk, Erich, 653
Schaschek, Ludovic, 77
Schäffer, Emmerich, 260, 281, 304, 353
Schenk, Udo, 619
Schlattner, Eginald, 620, 676
Schumacher, Ovidiu, 257, 289, 324, 350, 390, 422, 423
Schwarzenegger, Arnold, 546
Schwedler, Leo, 67, 78
Schweighofer, Paulina, 77
Scola, Ettore, 508
Scorsese, Martin, 603
Scott-Thomas, Kristin, 550
Scripcaru, Cornel, 527, 550, 621, 625
Sebastian, Mihail, 223, 236, 237, 248, 251, 310, 481, 509, 727
Sebök, Maria Clara, 227, 283, 296
Secăreanu, Nicolae, 202, 241, 254, 263
Seceleanu, Dumitru, 667

Seciu, Valeria, 257, 292, 314, 320, 326, 351, 361, 364, 391, 398, 409, 412, 415, 439, 598, 674, 682, 692
Segal, Doru, 169, 171, 173, 174, 184, 336, 433, 458, 461, 566, 570, 665
Segal, Marga, 321
Segal, Paula, 461, 462
Seltea, Costel, 455
Seleş, Maria, 407, 433
Seleşi, Cosmin, 625, 644
Semciuc, Crina, 623, 651, 691, 699, 713, 714
Senatore, Paola, 357
Sennett, Mack, 66
Sereda, Elena, 230, 258, 311, 351
Sergava, Katya, 121
Sergovici jr., Viorel, 520
Sergovici, Viorel, 221, 580, 598, 635, 674, 705
Servais, Raoul, 652
Sever, Septimiu, 180, 199
Sibianu, George, 203, 204, 207, 346, 468, 470, 570, 665
Siegfried, Siegmund, 449
Sigartău, Anca, 418, 438, 625, 628, 631, 635, 687, 697
Sigetti, Dolly A., 56
Silaghi, Marcel, 623
Sileanu, Ştefan, 315, 327, 349, 363, 398, 411, 421, 439, 440, 444, 449, 454, 508, 515, 536, 538, 556, 592, 609, 618, 636
Silişteanu, Adrian, 642, 676, 682, 686, 687, 721
Sillo, D., 23
Silvestru, Brânduşa Zaiţa, 441, 468
Silvestru, Valentin, 138, 187, 189, 212, 287, 299, 356, 403, 577
Similea, Angela, 392, 438
Siminie, Ion, 430, 454, 522
Simion, Dana Felicia, 425
Simion, Eugen, 406, 538
Simion, Silvia, 257
Simionescu, Constantin, 231, 239, 265, 293, 299, 353, 476, 478, 480
Simionescu, Florea, 37
Simionescu, Petre, 394
Simionov, Alexandru, 103, 155, 156, 158, 562
Sinka, Károly, 390
Sion, Clemansa Gita, 467
Sireteanu, Dorin, 63, 124
Sireteanu, Nicolae, 176, 182, 226, 257
Sireteanu, Ruxandra, 520, 521
Sirin, Petre, 172, 340
Sitaru, Adrian, 642, 675, 676, 686, 687, 695, 720, 721
Sitaru, Valeria, 388, 389, 393, 426, 428, 622
Sîrbu, Alexandru, 169, 337, 340, 460, 477, 566, 570
Sîrbu, Eva, 169, 173, 229, 305, 338, 342, 352, 358, 363, 365, 381, 425, 426, 442, 623, 662, 720
Sîrbu, Gabriel, 620
Skladanowsky, Emil, 10
Skladanowsky, Max, 10
Slavici, Ioan, 236, 305, 306, 399, 711, 726
Slobozeanu, Valeriu, 461, 567
Slotea, Emil, 634
Smărăndescu, Basarab, 399, 472, 480, 518
Snijders, Michel, 653
Socec, Lily, 133
Solbelli, Olga, 127
Sologne, Madeleine, 122
Solomon, Ada, 668, 686, 700
Solomon, Alexandru, 521, 527, 556, 572, 578, 581, 586, 592, 600, 602, 628, 637, 654, 655, 656, 671, 695
Solomon, Dumitru, 227, 356, 366, 381, 395
Solomon, Georgeta, 424, 524, 532
Solomon-Callimachi, Dida, 132
Somogyi, Ştefan, 583
Sonia, Emilia, 446

Soradi, Felicia Călina, 583
Soradi, Loredana Călina, 518
Sorbul, Mihail, 27, 36, 37, 39, 50, 80
Soreanu, Nicolae, 28, 29, 57
Sorescu, Aurelia, 179, 180, 248
Sorescu, Marin, 338, 362, 471
Sorinel Copilul de Aur, 639
Soviany, Octavian, 644
Spahiu, Gabriel, 582, 596, 631, 640, 645, 676, 680, 681, 683, 689, 700, 710
Spakow, Moți, 94
Spătaru, Alexandru, 496, 581
Spătaru, Mihai, 416
Spielberg, Steven, 517
Spiess, Ludovic, 341
Spiridon, Iris, 636, 706
Stahl, Henri, 99, 100
Stalin, I.V., 521
Stan, Cerasela, 505
Stan, Emil, 578
Stan, Mihai, 298, 373, 382, 418
Stan, Nicu, 230, 231, 241, 242, 255, 258, 288, 290, 299, 322, 326, 365, 378, 381, 383, 391, 404, 408, 409, 427, 450
Stana Ionescu, Ileana, 295, 296, 356, 362, 386, 402, 425, 446, 447, 453, 512, 519, 525, 601, 618, 636, 693
Stana, Dorin, 582
Stanciu, Augustina, 713
Stanciu, Ion, 581
Stanciu, Marian, 299, 310, 411, 416, 418, 430, 436, 444, 453, 472, 536, 539, 619, 631, 636, 660, 661
Stancu, Alioşa, 542
Stancu, Natalia, 540
Stancu, Stelian, 355, 430, 434
Stancu, Zaharia, 349, 389, 729
Stanoevici, Bogdan, 411, 413, 418, 422, 433, 453, 621, 707
Stase Mureşan, Larisa, 401
Stativă, Stelian, 416, 538
Stavilă, Corina, 627, 628, 630, 725
Stavilă, Silviu, 594, 602, 621, 648, 710, 725
Stavru, Tudor, 507
Stăiculescu, Mircea, 599, 645
Stăncescu, C., 67
Stănculescu, Călin, 126, 448, 731, 732
Stănculescu, Doru, 292, 355
Stănculescu, Silviu, 227, 232, 233, 234, 257, 290, 311, 312, 354, 355, 362, 364, 390, 421, 430, 443, 475, 484, 524, 527, 592, 634
Stănculescu, Sorina, 323, 361
Stănescu, Bebe, 33, 36, 37
Stănescu, Carmen, 231, 244, 250, 251, 287, 351, 356, 364
Stănescu, Claudia, 400
Stănescu, Constantin, 423
Stănescu, Doina, 296
Stănescu, Lilly, 67
Stănescu, Lucian, 93, 96
Stănescu, Marius, 529, 532, 539, 555, 574, 600, 626
Stănescu, Mădălina, 397
Stănescu, Nichita, 173, 347, 389, 433, 457, 466, 581, 661, 730
Stănescu, Papa, 37
Stănescu, Traian, 230, 248, 312, 357, 373, 387, 393, 418, 450, 454, 464
Stendhal (Henri Beyle), 575
Stepanțev, Boris, 652
Sterian, Alexandru, 582, 611, 692
Sterian, Mărioara, 364, 426, 447, 707
Sterian, Paul, 98, 100
Sterian, Vali, 526
Stern, Steven H., 296
Sternberg, Josef von, 128, 432

Stescu, Elena, 311
Sticlaru, Sandu, 189, 213, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 238, 241, 242, 252, 258, 292, 310
Stihi, Valeriu, 583
Stiopul, Savel, 169, 208, 214, 245, 259, 261, 296, 341, 348, 350, 351, 352, 360, 367, 449, 450, 461, 527, 592, 618, 670, 727
Stocker, Werner, 520
Stoenescu, Radu, 474
Stoenescu, Virgil, 135, 146
Stoian, Mihai, 170, 350, 382, 384, 434, 435
Stoian, Mircea, 393, 438, 439
Stoian, Ştefan, 437
Stoianescu, Iuliana, 375
Stoianov, Panait, 94
Stoica, Dan, 273, 325, 358, 409, 414, 415
Stoica, Florian, 624
Stoica, Ion, 158, 224, 562, 644
Stoica, Maria, 19
Stoiciu, Constantin, 258, 288, 304, 309, 316, 352
Storin, Gh., 34, 36, 56, 74, 130, 132, 364
Strâmbeanu, Julieta, 444
Strickland, Peter, 645
Strode, Woody, 357
Stroe şi Vasilache, 111, 112, 113, 114, 243
Stroe, Ioachim, 598, 674, 690
Stroheim, Erich von, 81, 328
Strujac, Carmen Maria, 286, 323, 422
Struţeanu, Alexandru, 186, 189, 222, 239, 361, 449
Stukas, Watzlav, 198
Sturdza, Lucia, Bulandra, 127
Sturdza, Petre, 56, 124
Stürmer, Helmut, 306
Sturza, Cătălin, 653, 672
Stüwe, Hans, 124
Suchianu, D.I., 54, 76, 79, 85, 105, 115, 145, 189, 200, 260, 295
Suian, Pavel, 446
Sullivan, Pat, 49, 150
Suru, Bogdan 306
Süto, András, 232, 236, 237, 247, 248, 381, 444
Swift, Jonathan, 406
Szantayi, Eva, 538
Szechura, Daniel, 652
Szekler, Ervin, 172, 173, 184, 340, 461, 570
Szel, Roxana, 713
Széles, Ana, 228, 229, 247, 248, 265, 356, 362
Szélyes, Alexandru, 441
Szendrey, Mihaly, 41, 42
Szigligeti, Ede, 41
Szilagy-Dumitrescu, Enikö, 353, 409, 421, 433, 443, 449
Szilágyi, Zoltan, 465, 466, 467, 664
Szönyi, Anca, 364, 429
Szönyi, Julieta, 352, 396, 421, 438

Ş

Şahighian, Ion, 57, 58, 59, 72, 78, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 151
Şahighian, Lia, 226, 330
Şchiopu, Adriana, 402, 434, 521, 546, 683
Şchiopu, Nicolae, 307, 327, 396, 423, 432, 494
Şeptilici, Mircea, 133, 141, 146, 224, 240, 296, 351, 357, 421
Şerban, Adriana, 92, 126
Şerban, Florin, 647, 677
Şerban, Radu, 207, 238, 259, 291, 294, 295, 349, 356
Şerban, Victoria, 434
Şerban, Zizi, 184, 263
Şerbănescu, Eugen, 639, 640
Şerbănescu, Gheorghe, 71

Şerbănescu, Horia, 176, 251
Şerbănescu, Marilena, 303
Şerbănescu, N.N., 63, 64, 76, 91, 96, 116
Şerbescu, Dinu, 455, 465, 466, 570, 571
Şiclovan, Dana, 323
Şimonca, Gheorghe, 291, 433
Şiperco, Alexandru, 231, 357
Şirli, Vasile, 394, 409, 413, 426, 682
Şofrag, George, 313, 364
Şofron, Cosmin, 409, 445, 722
Şofron, Cristian, 283, 449, 633
Şopterean, Marius Dumitru, 579
Şova, Coman, 364
Şovu, Gheorghe, 382, 451, 516
Ştefan, Denis, 636
Ştefan, Loredana, 620
Ştefan, Sandu, 205, 570
Ştefănescu, Al., 91
Ştefănescu, Aristide, 90
Ştefănescu, Cecilia, 609
Ştefănescu, Eusebiu, 333, 364, 418, 421, 424, 425, 429, 433, 447, 477, 518, 524, 626, 636, 693
tefănescu, Horia, 204, 205, 207
Ştefănescu, Ion Traian, 400, 402, 545
Ştefănescu, Lucia, 364
Ştefănescu, Lucian, 15, 65
Ştefănescu, Nicolae, 232, 303
Ştefănescu, Oana, 419, 506
Ştefănescu-Brăila, Lucian, 65
Ştefănică, Dan, 297, 419, 480, 483, 484, 521, 526, 629
Ştefănescu, Adrian, 363
Ştefănescu, Alex, 580
Ştefănescu, Cristian, 447
Ştefănescu, George, 65, 93, 96
Ştirbu, Guţă, 239, 300, 362
Ştiucă, Gheorghe, 460, 567
Ştrengaru, Victor, 306, 323, 426, 428
Şurubaru, Mihai, 205, 455, 465
Şuteu, Anton, 524, 534, 550, 575

T

Talianu, Ion, 176, 181, 248, 250
Talpă-Lată, 39
Tamaş, Doina, 437, 440
Tampa, Natalia, 562
Tanasievici, Petre, 307, 394, 431, 432
Tancovici-Gosmin, M., 39
Tankó, Norbert, 645
Tapalagă, Rodica, 231, 248, 306, 307, 308, 327, 364, 391, 409, 442, 468, 626, 627
Tapalagă, Ştefan, 227, 248, 258, 316, 402, 422, 454
Tarantino, Quentin, 573, 646
Tarco, Ladislau, 314
Tarko, Gabór, 360
Tarko, Gabriel, 421
Tarkovski, Andrei, 256
Tarnavschi, Geta Doina, 366
Tarnoveţchi, Cristian, 596, 600, 685, 724
Tarr, László, 322, 440
Tastaman, Vasilica, 214, 231, 232, 234, 248, 250, 293, 295, 298, 300, 351, 362, 386, 422, 489
Tastet, Samuel, 590
Tatos, Alexandru, 306, 309, 320, 321, 322, 326, 329, 348, 376, 378, 381, 383, 401, 436, 478, 489, 490, 541, 670, 715, 734
Tatos, Liana, 545
Tatulici, Mihai, 568
Tauf, Anton, 261, 311, 448
Taugner, Norbert, 667

Taugner jr., Norbert, 467, 667
Tăbăcaru, Florin, 590, 694
Tănase, Carmen, 513, 518, 521
Tănase, Constantin, 57, 108, 290, 705, 706
Tănase, Dinu, 257, 276, 278, 294, 309, 311, 313, 314, 322, 323, 327, 329, 348, 349, 380, 381, 426, 427, 428, 520, 533, 598, 619, 631, 670, 705, 726
Tănase, Florin, 291, 371, 476
Tănase, Maria, 119, 463, 497
Tănase, Mihai, 632
Tănase, Virginia, 110
Tănăsescu, Andrei, 659
Tărchilă, Dan, 362
Tăuşan, Grigore, 30
Tăutu, Cornelia, 300, 315, 365, 406, 428, 433, 450
Tăutu, Mihnea, 416, 600, 618
Târziu, Claudiu, 733
Teaşcă, Titi, 350
Teianu, Ionuţ, 581, 681, 715, 716
Teică, Aristide, 291, 306, 312, 320, 444
Telea, Mihaela, 482
Temişan, Aurelian, 525
Teodorescu, Adriana, 532
Teodorescu, Ovid, 147
Teodorescu Branişte, Tudor, 632, 633
Teodoroiu, Ecaterina, 89, 90, 91, 351, 367
Teodoru, Nicolae, 189, 223, 227, 253
Teodosiu, Cornelia, 136
Teodosiu, Valentin, 361, 393, 397, 447, 489, 524, 546, 556, 574, 618, 627, 629, 630, 633, 635, 636, 639, 641, 645, 734
Téray, Ferenc, 42
Terner, Zoltan, 18, 169
Theodorescu, C.Th., 21, 22, 23
Theodorescu, Cicerone, 90
Theodorescu, George, 59, 63, 64
Theodorescu, Marin, 545
Theodorescu, Răzvan, 500
Theodorescu, Tiberiu, 588
Tiberiu, Anatol, 385
Tiebeault, Madeleine, 546
Timaru, Viorel, 582
Timbus, Liviu, 382, 424
Timică, George, 117, 127
Timuş, Ion, 64, 67, 68, 78
Timuş, V., 90, 113, 124, 129, 130, 133
Tincu, Giulio, 183, 238, 298, 358
Titel, Sorin, 324
Titieni, Adrian, 416, 418, 436, 489, 491, 526, 557, 578, 592, 596, 625, 642, 675, 684, 686, 687, 689, 697, 708, 721
Toader, Virgil, 205, 455
Tobias, Gheorghe, 122, 224
Todan, Gheorghe Viorel, 239, 265, 292, 300
Todd, Thelma, 128
Todea, Cornel, 366, 381, 489
Tofan, Crina, 701
Toia, Mircea, 204, 207, 455, 464, 468, 570, 571
Tolbuhin, 522
Tolu, Mihai, 5, 121, 267
Toma, Atanasie, 366
Toma, Nicolae, 400
Toma, Otilia, 516
Toma, Sanda, 240, 251, 297, 326, 426, 452, 519, 576
Toma, Svetlana, 666
Tomazoglu, Nicolae, 192, 222
Tomescu, Daniel, 424, 426, 428, 711
Tomescu, Florina, 189, 290, 426
Tomescu, Liliana, 199, 200, 248, 286

Tomescu, Marioara, 73
Tomescu, Nae, 58, 67
Tomoroveanu, Ilinca, 224, 230, 231, 233, 246, 248, 541
Tomozei, Gheorghe, 173, 246
Toncu, Andrei, 611, 668
Toneanu, Vasile, 28, 29
Toth, Emil, 26
Toth, Géza M., 653
Totir, Violeta, 630
Trancă, Dumitru, 481
Trandafir, Mioara, 401
Tricolici, Chiril, 382, 445
Trocan, Carmen, 418, 474, 491, 512, 521
Trocan, Irina, 732
Troncotă, Cristian, 562
Truffaut, François, 325, 436
Truică, Ion, 197, 204, 206, 347, 465, 470, 481, 570, 571, 572, 730, 731
Truică, Mihai, 404
Tuca, Adrian, 324
Tudor, Corneliu Vadim, 523
Tudor, Dan, 592
Tudor, Ionel, 451
Tudor, Liliana, 359, 360, 373
Tudor, Marin, 514
Tudor, Ruxandra, 519
Tudorache, Olga, 189, 213, 227, 253, 256, 281, 299, 300, 308, 364, 393, 409, 475, 513, 539, 541, 550, 602, 622, 646
Tudoran, Dorin, 545
Tudoran, Radu, 449, 476, 649
Tudose, Sergiu, 478
Tuli, Adrian, 599
Turcu, Gheorghe, 183, 184, 225, 226, 234, 247, 357, 433, 727
Tuțuleasa, Pantelie, 568, 654, 694
Twain, Mark, 42, 237
Tzara, Tristan, 563, 716

Ţ

Ţancovici-Cosmin, Mihail, 119
Ţapu, Victor, 352
Ţăranu, Cornel, 321, 326, 391, 401, 556
Ţăranu, Sanda, 251
Ţeicu, Marius, 392, 426, 437
Ţeţ, Emanuel, 667
Ţicău, Liliana, 391
Ţic, Nicolae, 226, 230, 237, 252, 253, 311, 381, 411, 415, 421, 443, 570
Ţiriac, Ion, 335
Ţociu, Romică, 639
Ţolaş, Florin, 413, 473
Ţurcaşiu, Anca, 524
Ţuţea, Petre, 499, 542, 565, 658
Ţuţui, Marian, 732

U

Ujică, Andrei, 659, 660
Ularu, Nicolae, 375, 529
Ulici, Laurenţiu, 583
Ulmeni, Ion, 225
Ungureanu, Eugen, 449
Ungureanu, Ion, 666
Untaru, Bogdan, 452
Ureche, Marian, 562
Uricariu, Eugen, 526
Uricaru, Ioana, 644
Uritescu, Bogdan, 506, 599

Uritescu, Valentin, 391, 397, 399, 413, 415, 416, 426, 430, 434, 439, 440, 444, 447, 473, 482, 505, 508, 513, 541, 546, 600, 621, 622, 625, 631
Urmuz, 569
Urmuzescu, Paul, 207, 300
Urs, Nicolae, 390, 423, 474
Ursache, Marcela, 481
Urse, Emilian, 667
Ursu, Melania, 321, 333, 400, 419, 421
Ursu, Nicolae, 524
Ursu, Timotei, 221, 309, 310, 317, 348, 384, 509
Urşianu, Malvina, 224, 259, 262, 277, 313, 328, 331, 332, 333, 334, 348, 358, 376, 379, 424, 425, 519, 578, 598, 625, 670, 671, 731

V

Vadász, Zoltan, 355, 449
Vaeni, Constantin, 225, 285, 309, 314, 315, 316, 334, 335, 342, 348, 352, 364, 380, 382, 383, 392, 422, 450, 455, 461, 489, 514, 700
Vago, Cătălin, 445, 472
Vaida, Radu, 365, 418, 431
Vajda, Marijan David, 619
Valentin, Ilie, 496, 569
Valentineanu, Valentin, 76, 179
Valentino, Rudolf, 56, 86
Valéry-Grossu, Nicole, 623
Vanhyl, Felix, 40
Varga, Dorin, 251, 260, 393
Vartolomei, Luminița, 483
Varzopol, Vera, 357
Vaschide, Nicolae, 18, 19
Vasilescu, Adrian, 472
Vasilescu, Cristian, 474
Vasilescu, Didi, 197
Vasilescu, Eftimie, 45, 46, 47, 49, 53, 60, 61, 62, 78, 146, 147, 156
Vasilescu, Ion, 117, 126, 177, 437
Vasilescu, Olteea, 68, 70, 120, 136, 184, 456
Vasilescu, Petrică, 287
Vasilescu, Răzvan, 365, 411, 431, 442, 527, 537, 548, 550, 551, 576, 592, 594, 612, 619, 621, 622, 630, 636, 646, 650, 683, 697, 699, 714
Vasilescu, Tora, 318, 319, 322, 356, 364, 371, 393, 394, 403, 418, 419, 423, 428, 432, 433, 445, 446, 493, 508, 599, 611
Vasiliu, Constantin Z., 159
Vasiliu, Falti, 136, 145
Vasiliu, Florin, 250, 251
Vasiliu, Laura, 617
Vasiliu, Natalia, 34
Vasiliu, Silly, 94, 114
Vasiliu-Birlic, Grigore, 115, 179, 181, 184, 199, 214, 223, 231, 244, 249, 250, 251, 364, 714, 727
Vaşadi, Mirela Gabriela, 659
Vavrova, Dana, 520
Văcărescu, Iancu, 11
Văcărescu, Mişu, 11, 81
Vălean, Andreea, 603
Văncică, Adrian, 641, 692, 698
Vărăşteanu, Olimp, 202, 203, 204, 207, 346, 465, 468, 470, 570, 665
Vătămănescu, Luminița, 390
Vâlcianov, Liliana, 581
Vâlcov, Dragomir, 324
Vâlcu, Adrian, 452
Vâlcu, Andrei, 522
Vâlcu, Ion, 390, 421, 431, 436, 440
Vâlcu, Teofil, 327, 363, 365, 402, 404
Vântu, Victor, 173
Vecera-Ionescu, Maria (Mitzi), 36, 37
Vedrey, Ferenc, 42
Veidt, Conrad, 56

Velescu, Şerban, 478
Velez, Lupe, 85
Veller, Renée, 125
Velniciuc, Alexandra, 630
Velniciuc, Ştefan, 307, 312, 315, 362, 365, 418, 423, 434, 474, 508
Veniamin, Petrică, 387, 478, 480
Ventura, Maria, 50
Verdeş, Iulia, 641
Verea, Lisette, 132
Verlaine, Paul, 304
Verne, Jules, 384, 390, 508
Veroiu, Mircea, 276, 277, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 313, 314, 320, 348, 354, 357, 365, 381, 383, 385, 386, 394, 397, 398, 399, 409, 420, 427, 431, 434, 436, 511, 520, 527, 528, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 578, 581, 637, 670, 726
Veştea, Ionel, 154
Vianu, Tudor, 79, 80, 83, 84
Vicoveanca, Sofia, 320, 324, 390
Victor, Meda, 641
Vieru, Anatol, 171, 183, 208, 229, 289, 291, 332, 358, 393, 408
Villon, François, 429, 474, 475
Vincenz, Iulia, 433
Vinea, Ion, 84
Vintilă, Petru, 225, 236, 300, 317, 384
Visarion, Alexa, 309, 326, 348, 381, 383, 387, 388, 389, 394, 518, 533, 636, 726
Vissarion, I.C., 60
Visu, Gheorghe, 316, 326, 350, 365, 390, 421, 431, 432, 438, 449, 450, 483, 506, 509, 558, 600, 622, 629, 712, 713
Visu, Ion, 276, 341, 459
Vişa, Iulian, 296, 364
Vişan, Dorel, 307, 308, 322, 325, 326, 355, 365, 373, 385, 388, 400, 406, 407, 409, 417, 433, 441, 442, 491, 505, 513, 523, 526, 546, 548, 551, 555, 599, 619, 620, 621, 622, 627, 639, 682, 697
Vişoiu, Mihai, 382, 438
Vitanidis, Dimitrie, 581
Vitanidis, Gheorghe, 221, 240, 250, 263, 286, 348, 354, 362, 363, 364, 367, 380, 391, 450, 670, 727, 728, 729
Vitcu, Dionisie, 323, 327, 402, 418, 679
Vitoux, Frédéric, 575
Vivaldi, Antonio, 360, 458, 532
Vizante, Marius Florea, 588, 590, 631
Vîjeu, Titus, 732, 733
Vîşinski, 522, 523
Vladimirescu, Tudor, 48, 65, 159
Vlady, Marina, 223
Vlaicu, Aurel, 22
Vlădescu, Daniela, 390
Vodă, Bogdan, 508
Vodă, Clara, 546, 596, 600, 647, 674, 676, 682, 687
Vodă, Eugenia, 433, 525
Voica, Marina, 732
Voican, Tudor, 611, 623, 625, 650, 677
Voicilă, Valentin, 427, 432, 484, 554, 632, 633
Voicu, Dana, 722
Voicu, Gheorghe, 324
Voicu, Jorj, 200, 230, 300, 392, 413, 423, 438, 476, 493
Voiculescu, Elefterie, 408, 496, 566, 569
Voiculescu, Marioara, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 50, 61, 67
Voiculescu, Mirela, 396
Voiculescu, Vasile, 556, 621
Voiculescu-Pepino, Vali, 446, 520
Voivozeanu, Constantin, 382
Voitinovici, Al., 523
Volbea, Zaharia, 319, 320, 323, 373
Voloc, Sergiu, 648, 688, 723
Volontir, Mihai, 666
Voluntaru, Maria, 176, 295
Vrabie, Lazăr, 217, 218, 225, 226, 231, 248, 283, 287, 290, 299, 304

Vraca, George, 58, 59, 76, 119, 130, 145, 179, 253
Vulcănescu, Mircea, 560
Vulpe, Cornel, 386, 454
Vulpescu, Ioana, 583
Vulpescu, Jean, 63
Vulpescu, N., 116
Vulpescu, Romulus, 260, 475
Vutcărău, Petre, 592

W

Wagner, Reinhardt, 575
Wajda, Andrzej, 271, 272, 603
Walser, Anton, 75
Wauwrina, Maria, 115, 117
Weir, Peter, 296
Weissmuller, Johnny, 657
Wenders, Wim, 603
Wese, Kurt, 102
Wheatley, David, 296
Whitman, Stuart, 357
Wilde, Oscar, 347, 730
Williamson, K., 56
Windhab, Wilhelm, 415
Winter, Nick, 33, 34
Wray, Fay, 128

Y

Yalcin, Yilmaz, 649
Yarca, Arabella, 76

Z

Zaharescu, Crina, 515
Zaharescu, Radu, 251
Zaharia, Doina, 520
Zaharia, Dorin Liviu, 302, 360, 395, 397, 410
Zaharia, Isabela, 422
Zaharia, Romulus, 384
Zahiu, Mircea, 569
Zaiţeva, Elena, 476
Zama, Mario, 127
Zamfir, Gheorghe, 168, 331, 361, 423
Zamfirescu, Dan, 451
Zamfirescu, Duiliu, 306
Zamfirescu, Elisabeta, 564
Zamfirescu, Florin, 305, 307, 316, 321, 324, 326, 388, 389, 401, 406, 408, 418, 419, 428, 439, 444, 454, 473, 493, 508, 519, 546, 574, 590, 596, 629, 633, 661, 686, 691, 696, 697, 706
Zamfirescu, G.M., 84, 567, 732
Zamfirescu, Gheorghe, 94
Zamfirescu, Radu, 207, 560, 562, 564
Zamfirescu, Raluca, 327, 403
Zamfirescu, Ştefana, 622
Zamfirescu, Vlad, 590, 601, 633, 705, 721
Zanc, Grigore, 372, 381, 420
Zarifopol, Paul, 84
Zărnescu, Constantin, 373
Zavattini, Cesare, 508
Zecheru, Carmen, 446
Zenide, Ruxandra, 607, 637, 677, 695, 709, 711
Zidaru, Alexandru, 601
Zigotto, 70
Zimniceanu, Ecaterina, 27, 29
Zincă, Andrei, 415
Zissu, Olga, 460
Zlotescu, Ioana, 248

Zorlescu, Camelia, 394, 441, 442, 521, 546, 574, 627, 650
Zucotti Borea, Elena, 127

IMAGINI

Independența României, primul film istoric românesc (1912): în centrul imaginii, ilustrul actor al Teatrului Național, C. Nottara, în rolul lui Osman Paşa

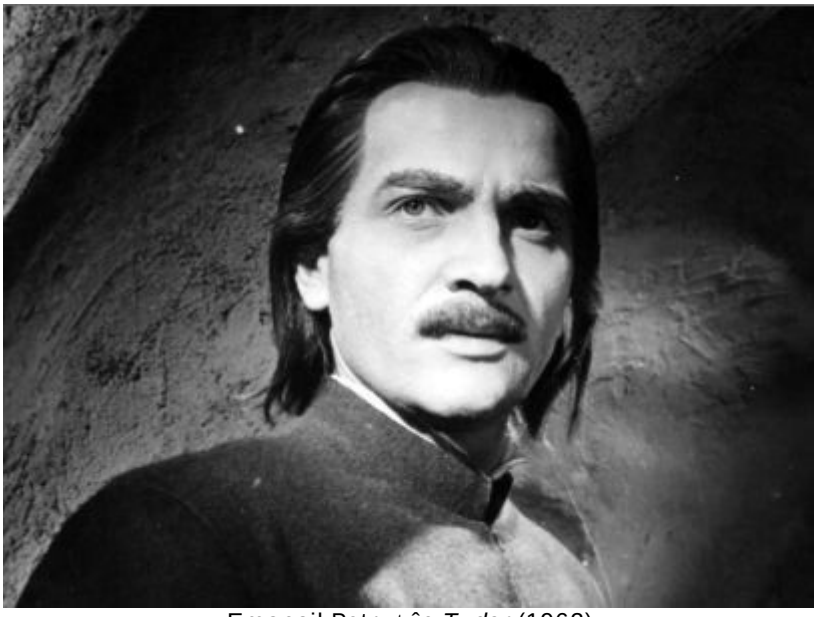
Visul lui Tănase (1932)

Primul film vorbitor realizat în întregime la Bucureşti, comedia *Bing-Bang* cu N. Stroe, Vasile Vasilache şi Nora Piacentini

Grigore Vasiliu-Birlic, la doi ani după debut, cu echipa filmului *Doamna de la etajul II*, o fotografie din 1937

Radu Beligan: Ricã Venturiano, student în Drept şi publicist

La moara cu noroc: una dintre marile ecranizări ale cinematografiei naționale, filmul lui Victor Iliu din 1957, inspirat de nuvela cu titlu omonim de Ioan Slavici. În fotografie: Geo Barton



Emanoil Petruț în *Tudor* (1962)

Paşi spre lună (1964), de Ion Popescu Gopo: întâi, un Grigore Vasiliu-Birlic pus pe zbor...

...apoi un alt clasic al zborului, Leonardo da Vinci, cu celebra sa Giocondă, în interpretarea antologică a lui Emil Botta

Vestitul Făniță din comedia lui Geo Saizescu *Un surâs în plină vară* (1964): Sebastian Papaiani

Magda Popovici în filmul lui Savel Stiopul *Anotimpuri* (1964)

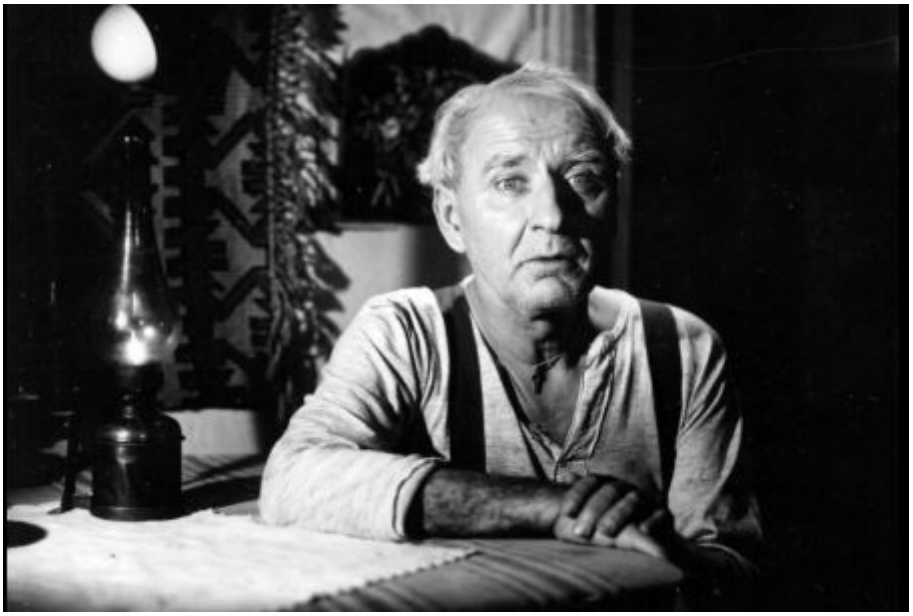
Mofturi 1900 (1964)

Vasile Boghiță (Tudor Şoimaru) şi Ana Maria Nicolau (Magda Orheianu) în ecranizarea sadoveniană *Neamul Şoimăreştilor*, un film al regizorului Mircea Drăgan din anul 1965

Colea Răutu, alt interpret din *Neamul Şoimăreştilor*

Comoara din Vadul Vechi de Victor Iliu (1964). În prim-plan, Ştefan Mihăilescu-Brăila. În dreapta, Iulian Necşulescu

O secvență din filmul regizorului Alecu Croitoru *Merii sălbatici* (1965), cu Dana Comnea şi Emanoil Petruț



Dincolo de barieră (1965)

Protagonistul filmului *Pădurea spânzuraților* (1965) de Liviu Ciulei: Victor Rebengiuc în rolul lui Apostol Bologa

Niculae Secăreanu (Miron Iuga) în *Răscoala* (1965)

D.I. Suchianu în filmul lui Lucian Bratu, *Un film cu o fată fermecătoare* (1967)

Ilarion Ciobanu şi Antonella Lualdi în *Columna* de Mircea Drăgan (1968)

Canarul şi viscolul, filmul regizorului Manole Marcus din 1970. Printre protagonişti: Mircea Albulescu şi Camelia Zorlescu

Final tragic în filmul lui Lucian Pintilie din 1970, *Reconstituirea*. Printre protagonişti: George Mihăiță, Vladimir Găitan, George Constantin, Ernest Maftei

Un rol emblematic pentru Florin Piersic: haiducul Şaptecai

Un important film istoric: *Mihai Viteazul* de Sergiu Nicolaescu, pe un scenariu de Titus Popovici, o producție 1971, cu Amza Pellea în rolul titular.

Ion Finteşteanu şi Toma Caragiu în filmul lui Mircea Drăgan *B.D. la munte şi la mare*

Serenadă în trăsură: Sebastian Papaiani, Dem Rădulescu şi Vasilica Tastaman în comedia lui Geo Saizescu *Astă seară dansăm în familie* (1972)

Leopoldina Bălănuță şi Toma Caragiu în *Tatăl risipitor* (1974)

Dan Nuțu şi Emilia Dobrin în *Porțile albastre ale oraşului* (1974)

Dan Nuțu în *Dincolo de nisipuri* (1974)

Emilia Dobrin, Ion Cojar în *Mere roşii* (1975)

Mama (1976)

Tată de duminică (1975)

Artista, dolarii şi ardelenii (1978)

Doctorul Poenaru (1978)

Liliana Tudor, o „lumină palidă a durerii”, în neuitata sa creație din filmul lui Iulian Mihu *Lumina palidă a durerii* (1980)

Aurora Leonte în filmul regizorului Lucian Bratu *Mireasa din tren* (1979)

Burebista (1980)

Castelul din Carpați (1981)

Dragostea mea călătoare (1981)

Adrian Pintea în rolul lui Iancu Jianu (1981)

Carmen Galin în filmul Elisabetei Bostan *Un saltimbanc la Polul Nord* (1982)

La capătul liniei (1983)

Sfârşitul nopții (1983)

Sfârşitul nopții (1983)

Tora Vasilescu şi Şerban Ionescu în *Imposibila iubire* de C. Vaeni (1983)

Ringul (1984)

Ciuleandra (1984)

Ciuleandra (1984)

Micaela Caracas în filmul lui Manole Marcus *Mitică Popescu* (1984)

Remus Mărgineanu în filmul lui Şerban Marinescu *Moara lui Călifar* (1984)

Galax (1984)

Colierul de turcoaze (1985)

Gina Patrichi şi Gheorghe Dinică în *Figuranții* Malvinei Urşianu (1987)

Drumeț în calea lupilor (1988)

Miracolul (1988)

Duminică în familie (1988)

Maria şi marea (1988)

Mircea (1989)

De ce trag clopotele, Mitică? (1990)

Mircea Diaconu în filmul lui Lucian Pintilie *De ce trag clopotele, Mitică?* (1990)

Maia Morgenstern în filmul lui George Buşecan *Pasaj* (1991)

Valentin Popescu şi Irina Petrescu în *Hotel de lux* (1992)

Costel Constantin în *Hotel de lux* (1992)

Maia Morgenstern în *Balanța* lui Lucian Pintilie (1992)

Mara Grigore şi Oana Pellea în *Vulpe vânător* de Stere Gulea (1992)

Claudiu Bleonţ şi Stelian Nistor în *Polul Sud* (1992)

Trahir (1992)

Patul conjugal (1993)

Prima coproducție româno-germană după 1990. *Rosenemil – O tragică iubire* de Radu Gabrea, cu Dana Vávrová şi Werner Stocker (1993)

George Alexandru în filmul *Drumul câinilor* (1993)

Olga Bălan şi Alexandru Arşinel în filmul lui Cornel Diaconu *Paradisul în direct* (1994)

Irina Movilă, trista Fifi din filmul lui Dan Pița *Pepe & Fifi* (1994)

Stare de fapt, un film de Stere Gulea (1995)

Autobiografia lui Nicolae Ceauşescu (2010)

Alexandru Papadopol şi Răzvan Vasilescu în filmul *Marfa şi banii* (2001)

Gheorghe Dinică şi Ioana Macarie în filmul *După amiaza unui torţionar* (2001)

Gheorghe Dinică, Dorel Vişan şi Valentin Uritescu în filmul *Turnul din Pisa* (2002)

Ioan Fiscuteanu în *Moartea domnului Lăzărescu* (2005)

A fost sau n-a fost? (2006)

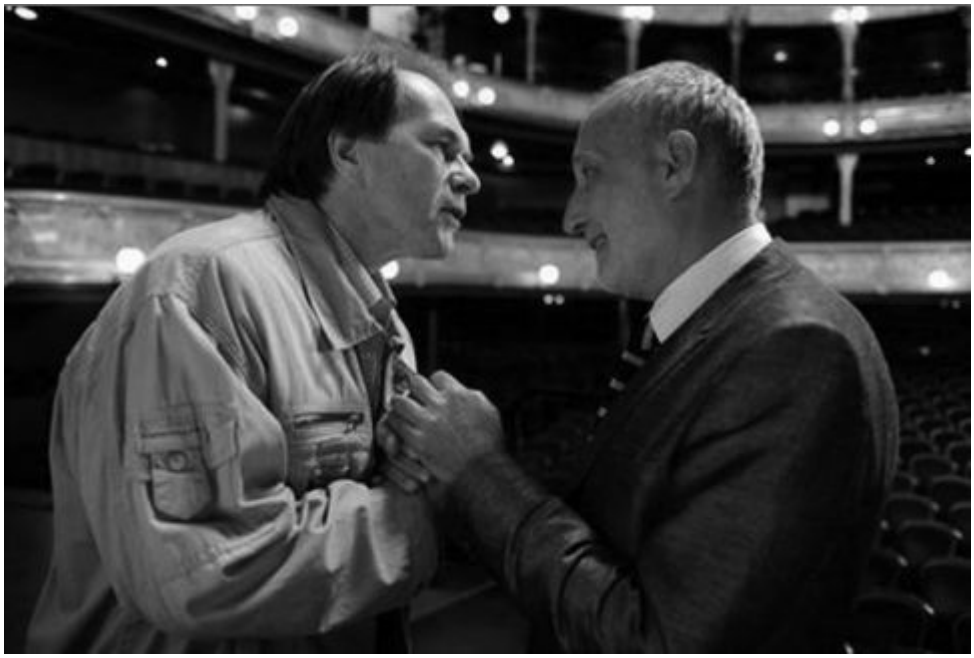
Armand Assante în *California Dreamin'* (2007)

Boogie (2008)

Boogie (2008)

Restul e tăcere (2008)

Cea mai fericită fată din lume (2009)



Concertul (2009)

Francesca (2009)

Polițist, adjectiv (2009)

Weekend cu mama (2009)

Cristi Puiu în *Aurora* (2010)

Eu când vreau să fluier, fluier (2010)

Ozana Oancea în *Felicia, înainte de toate* (2010)

Marți, după Crăciun (2010)

Morgen (2010)

Victor Rebengiuc în *Medalia de onoare* (2010)

Francesca (2009)

Ana Ularu în *Periferic* (2010)

Victor Rebengiuc în *Medalia de onoare* (2010)

Marți, după Crăciun (2010)

Principii de viață (2010)

Adalbert's Dream (2011)

Loverboy (2011)

Crulic – drumul spre dincolo (2011)

Adrian Titieni în *Domestic* (2012)

Andi Vasluianu în *Despre oameni şi melci* (2012)

Despre oameni şi melci (2012)

După dealuri (2012)

Victor Rebengiuc, Şerban Pavlu în *Câinele Japonez* (2013)

Când se lasă seara peste Bucureşti sau metabolism (2013)

Când se lasă seara peste Bucureşti sau metabolism (2013)

Carmen (2013)

Luminița Gheorghiu în *Poziția copilului* (2013)

Dincolo de calea ferată, coproducție (2016)

Vlad Ivanov în *Câini* (2016)

Două lozuri (2016)

6,9 pe scara Richter (2016)

Fixeur (2016)

Vlad Ivanov în *Bacalaureat* (2016)

Table of Contents

ARGUMENT
ÎNCEPUTURILE CINEMATOGRAFIEI NAȚIONALE
„MINUNEA SECOLULUI” LA BUCUREŞTI
PAUL MENU ŞI PRIMELE „VEDERI ROMÂNEŞTI”
EXPERIMENTELE DOCTORULUI GHEORGHE MARINESCU
ÎNTOARCEREA CINEMATOGRAFULUI
„INDEPENDENȚA ROMÂNIEI”
FILMUL DE ARTĂ „LEON M. POPESCU”
FILMELE DE PESTE MUNȚI
BILANȚUL FILMULUI PRESONOR
FACSIMILE CINEMATOGRAFICE „ÎMBĂTRÂNITE DE VREME”
PĂCALĂ ŞI HAPLEA: PRIMELE PERSONAJE ANIMATE
AL DOILEA ÎNCEPUT AL FILMULUI ROMÂNESC
JEAN GEORGESCU ŞI JEAN MIHAIL ÎN ANII ’20
CINEMATOGRAFUL ŞI INTELECTUALITATEA
CINEMATOGRAFUL SONOR PÂNĂ LA NAȚIONALIZARE
PRIMELE FILME VORBITE
FILMUL ŞI CERCETAREA SOCIOLOGICĂ
PAUL CĂLINESCU ŞI „ȚARA MOȚILOR”

COMEDIA, ACEASTĂ „RARA AVIS”...
REVENIREA LUI ION ŞAHIGHIAN
CINEAŞTI ROMÂNI PE MERIDIANELE LUMII
DIN NOU, ORA COPRODUCŢIILOR...
VERSIUNI ROMÂNEŞTI ALE UNOR FILME STRĂINE
„O NOAPTE FURTUNOASĂ”
TRANZIŢIA POSTBELICĂ
ANIMAŢIA, ÎN FAZĂ ARTIZANALĂ
DOCUMENTARUL, PE VALURILE VREMII
„CLASICIZAREA” FILMULUI NAŢIONAL
NOILE PREMISE ALE PRODUCŢIEI CINEMATOGRAFICE
ŞCOALA FILMULUI DOCUMENTAR: O „FATA MORGANA”?
ECOURILE EPOCII ÎN FILMELE ANILOR ’50
VICTOR ILIU, „LA MOARA CU NOROC”
GOPO, O SCURTĂ ISTORIE CU „PALME D’OR”
A OPTA ARTĂ ÎN OFENSIVĂ
PRIMELE TENTATIVE „EXPERIMENTALISTE”
LIVIU CIULEI ŞI „PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR”
UMBRE ŞI LUMINI PE SPIRALA EVOLUŢIEI
TENTAŢIA LITERATURII
GEO SAIZESCU ŞI ŞTAFETA COMEDIEI CINEMATOGRAFICE
ISTORIA, O FOSTĂ „EPOPEE NAŢIONALĂ”
FILMUL ŞI VIAŢA CEA DE TOATE ZILELE...
„MEANDRE”, UN FILM ÎNMORMÂNTAT DE VIU
LUCIAN PINTILIE ŞI „RECONSTITUIREA”
DECENIUL UNOR MARI PROMISIUNI
MANIFESTUL UNEI PROMOŢII: „APA CA UN BIVOL NEGRU”
DECANTAREA VALORILOR ÎN ANII 1971-1975
PIŢA ŞI VEROIU: „NUNTA DE PIATRĂ”
COLEGI DE GENERAŢIE
MALVINA URŞIANU ŞI ŞANSA FILMULUI DE AUTOR
PERSONALITĂŢI ŞI STILURI ÎN FILMUL DOCUMENTAR
ANIMAŢIA (ÎNCĂ) ÎN OFENSIVĂ
FILMUL ROMÂNESC MERGE MAI DEPARTE...
UN DECENIU NEVEROSIMIL
CROAZIERA”, UN „VÂRF DE LANCE”...
SCENARIŞTII DECENIULUI AL IX-LEA
„ARCUL DE BOLTĂ” AL ECRANIZĂRILOR
„OPERE PRIME” (DE DURATĂ SAU DE UNICĂ FOLOSINŢĂ)
„BĂTĂLIA” DINTRE CANTITATE ŞI CALITATE
DOCUMENTARUL, ANIMAŢIA ŞI INFUZIA DE TINEREŢE
ULTIMUL PARADOX: ANUL 1989
SFÂRŞIT DE MILENIU ÎN FILMUL ROMÂNESC
CÂINII CU COVRIGI ÎN COADĂ
„RAŢIA DE LIBERTATE” A FILMULUI DOCUMENTAR
PRIMUL VAL DE DEBUTURI
REPLICA REGIZORILOR CONSACRAŢI
PERMANENŢELE METAFOREI LA DAN PIŢA
UN TESTAMENT CINEMATOGRAFIC: MIRCEA VEROIU

MIRCEA DANELIUC: „PISICA RUPTĂ” ŞI ESTETICA URÂTULUI
LUCIAN PINTILIE ÎN AŞTEPTAREA „SURÂSULUI DE PORȚELAN”
FEȚE ALE TĂCERII, PE O PRISPĂ, UNDEVA ÎN EST
DOCUMENTARUL DE LUNG METRAJ, CA EXCEPȚIE
MOARTEA LENTĂ A FILMELOR DE SCURT METRAJ
DEBUTURILE ÎNTÂRZIATE ALE DECENIULUI
ANUL „ZERO” AL CINEMATOGRAFIEI NAȚIONALE
TRIUMFUL UNEI NOI GENERAȚII
LECȚIA DE ECHILIBRU A REGIZORULUI NAE CARANFIL
DOI DESCHIZĂTORI DE DRUM: CRISTI PUIU ŞI DANTE LĂZĂRESCU
A FOST SAU N-A FOST REVOLUȚIE?
CRISTIAN MUNGIU ŞI O NOUĂ „PALME D’OR” LA CANNES
MONOLOGURI ALE „VECHII GĂRZI”
PEISAJ DUPĂ BĂTĂLIE
DOUĂ GENURI „ÎNCĂPĂȚÂNATE”: DOCUMENTARUL ŞI ANIMAȚIA
FINALUL DESCHIS AL EDIȚIEI A DOUA
CĂTRE ANUL 120 AL FILMULUI NAȚIONAL
CONSOLIDĂRI ALE NOULUI CINEMA ROMÂNESC
UN DEBUT DE EXCEPȚIE ŞI O „NOUTATE DE FOND”
CRISTIAN MUNGIU MERGE MAI DEPARTE
PREMIILE CINEMATOGRAFICE ALE ANULUI 2012
DOUĂ DEBUTURI REZONANTE ALE ANULUI 2012
2012, UN AN CINEMATOGRAFIC, TOTUŞI, ETEROGEN
PE PRIMA POZIȚIE ÎN 2013, POZIȚIA COPILULUI
ALTE FILME IMPORTANTE ALE ANULUI 2013
„CAZUL” DAN CHIŞU
REGIZORII ANCA DAMIAN, MARIAN CRIŞAN, FLORIN PIERSIC JR. MERG MAI DEPARTE...
DOUĂ DEBUTURI ŞI UN FILM „DE ADIO”
CLOSER TO THE MOON ŞI QUOD ERAT DEMONSTRANDUM
„VECHEA GARDĂ” ÎN ANUL 2014
DOUĂ DEBUTURI PREMIATE ŞI UN „BONUS”
„NOUL CINEMA” ŞI ISTORIA: AFERIM!
ÎNTOARCEREA LUI VLAD PĂUNESCU
2015: NOUL CINEMA ROMÂNESC MERGE MAI DEPARTE...
FILME CU DESCHIDERE SPRE PUBLIC
DEBUTURILE ANULUI CINEMATOGRAFIC 2015
CRISTIAN MUNGIU, DIN NOU PREMIAT LA CANNES
CRISTI PUIU ŞI SIERANEVADA
ALȚI REGIZORI REPREZENTATIVI AI NOULUI CINEMA ROMÂNESC
REGIZORI LA ÎNCEPUT DE CARIERĂ
SURPRIZELE FILMULUI DOCUMENTAR
CONFIRMĂRI RECENTE ŞI CONFIRMĂRI TÂRZII
DESPĂRȚIRI DUREROASE
FINALUL DESCHIS AL EDIȚIEI A TREIA
BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ
INDICE DE NUME
IMAGINI